

MONATSHEFTE
FÜR
MUSIK - GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN
VON DER
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

ZWANZIGSTER JAHRGANG.

1888.

REDIGIERT
VON
ROBERT EITNER.



LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 M.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz).

Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.

Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.

Adolf Auberlen, Pfarrer, Haasfelden
(Württemberg).

Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.

Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.

H. Benrath, Redact. d. Hbg. Corresp.,
Hamburg.

Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiqu.
in Dresden.

Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht.

H. Böckeler, Domchordir., Aachen.

Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.

P. Bohn in Trier.

Dr. W. Braune, Prof., Gießen.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.

Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.

C. Dangler, Colmar i. Els.

Alfr. Dörfel, Leipzig.

Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D.

Dr. Im. Faist, Prof., Stuttgart.

Dr. F. Fraidl, Graz.

Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.

Moritz Fürstenau, Prof., Dresden.

Franz Xaver Haberl, Regensburg.

J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.

S. A. E. Hagen, Kopenhagen.

Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.

Dr. Robert Hirschfeld, Wien.

Dr. O. Hostinský, Prag.

Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin

Dr. Alf. Chr. Kalischer, Berlin. [i. M.

C. A. Klemm, Leipzig.

Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.

Oswald Koller, Kremsier.

O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder-

Dr. Richard Kralik, Wien. [bayern,

Alex. Kraus Sohn, Florenz.

Emil Krause, Hamburg.

Moritz Lentzberg, Lemgo.

Leo Liepmannsohn, Berlin.

Freiherr von Liliencron, Klosterpropst,
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf. [Schleswig.

Karl Lüstner, Wiesbaden.

Eduard Maafs, Charlottenburg.

Georg Maske, Oppeln.

Dr. Melde, Prof., Marburg.

Freiherr von Mettingh, Nürnberg.

Therese von Miltitz, Bonn.

Dr. Hans Müller, Berlin.

Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).

F. Curtius Nohl, Duisburg.

M. Notz, Musikdir., Cannstatt i. W.

Kurt Persius, Landsberg i. Schl.

Albert Quantz, Göttingen.

Ernst Julius Richter, Pastor.

Dr. Hugo Riemann, Hamburg.

F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaisers-

Paul Runge, Colmar i. Els. [lautern.

G. Schefer, Buchhändler, Berlin.

Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.

D. F. Scheurleer, im Haag.

Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister,

Otto Schmid, Dresden. [Augsburg.

Johannes Schreyer, Dresden.

Jos. Sittard, Hamburg.

F. Z. Skuherský, Direktor., Prag.

F. Simrock, Berlin.

Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.

Wm. Barclay Squire, London.

C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.

Prof. Reinhold Succo, Musikdir., Berlin.

Wilhelm Tappert, Berlin.

Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrau-
burg in Kärnten.

Joaqu. de Vasconcellos, Porto (Portugal).

Dr. Emil Vogel, Berlin.

W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.

Wilh. Weber, Augsburg.

Ernest Werra, Chordir., Mehrerau.

Jacob Wüst, Stiftskaplan u. Chordirekt.,

Dr. F. Zelle, Berlin. [Luzern.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

IX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Thomas Baltzar

1630—1663,

ein Paganini seiner Zeit.*)

Mitgeteilt von C. Stiehl.

Jahrhunderte hindurch bildeten die Spielleute des Rats, die Ratsmusiker, wie sie später wohl auch genannt wurden, auf musikalischem Gebiete die Zierde und den Stolz der freien Reichsstädte. Von den übrigen Musikantenbrüderschaften durch ihre bevorzugte Stellung getrennt, wohlverfahren in der Theorie und Praxis ihrer Kunst und erfüllt von dem Bewusstsein im Einzelnen wie in der Gesamtheit Tüchtiges zu leisten, hatte sich bei ihnen ein starker Kastengeist entwickelt, welcher, eifersüchtig über verbrieftete Rechte wachend, andererseits aber auch im engeren Kreise dem wahren Talente eine Pflege angedeihen liefs, die sich, wenigstens in Lübeck, oft noch in der dritten und vierten Generation fühlbar machte, so dass Söhne und Enkel mit Glück den Vätern und Großvätern in ihrem Amte zu folgen vermochten. Ein merkwürdiges Beispiel in dieser Beziehung bietet die Familie *Baltzar* (*Balzer* oder *Balthasar*), von dessen Stammvater eine Kammersirechnung Kunde giebt, nach welcher *Thomas Balthasar* um 1595 als Posaunenbläser des Rates zu Lübeck angestellt war.

*) Quellen: *Hawkins'* und *Burney's* History of Music. *Grove's* A dictionary of Music and Musicians und archivarisches Dokumenta.

Ihm folgte im Amte sein Sohn *David* nach, der bereits 1664 als mit Tode abgegangen bezeichnet wird. Die Liebe und das Talent zur Musik war wiederum auf seine drei Söhne *Thomas*, *David* und *Jochim* übergegangen, von denen die beiden zuletzt Genannten ehrenvoll ihre Stellungen als „Altist bei der Musica“ und als „Lautenist und Ratsmusicus“ behaupteten, während es dem Ältesten *Thomas* beschieden sein sollte eine vollständige Revolution in der Behandlung der Geige hervorzurufen. So kurz der Lebensgang dieses Violinvirtuosen auch ist, so wenig direkte Nachrichten über seine Jugendzeit vorliegen, so reich ist doch sein späteres Leben an Ruhm und Ehren gewesen. Geboren um das Jahr 1630 zu Lübeck, wird er früh zur Musik und speziell zu seinem Hauptinstrumente der Geige angehalten worden sein. Neben seinem Vater durfte er vielleicht zu seinen Lehrmeistern *Gregorius Zuber* zählen, welcher als „Violist“ wie als Komponist sich eines geachteten Namens erfreute. Als *Thomas* elf Jahre alt war, kam *Franz Tunder*, ein Schüler *Frescobaldi's* aus Italien als Organist an die Marienkirche nach Lübeck und der vorsorgliche Vater wird es sicher nicht versäumt haben für den talentvollen Sohn die Kenntnisse dieses reich begabten Musikers nutzbar zu machen, wie denn die Kompositionen *Baltzar's* in der Behandlung des melodischen Elements eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit denen *Tunder's* aufweisen. Im Verkehr mit den Genossen seines Vaters, unter denen sich der Kornettist *Nicolaus Bleyer* eines weitverbreiteten Rufes erfreute und mit seinem gleichaltrigen Mitschüler *Gabriel Schütz*, einem später zu großem Ansehen gelangten Gambisten und Kornettisten, wird es dem Sohne des Ratsmusikus sicher nicht an Anregung und Förderung gefehlt haben. Den letzten, aber jedenfalls entscheidendsten Einfluss übte auf *Baltzar* wohl der berühmte Violinspieler *Natanael Schnittelbach* aus, welcher 1633 zu Danzig geboren, etwa 1654 als Ratsmusicus in Lübeck angestellt wurde und aus dessen Schule der nachmals so berühmte Dresdener Kapellmeister *Nicolaus Adam Strungk* hervorging. Der Wunsch nach reichem Gelderwerb, vielleicht auch ein Hang zu ungebundenem Leben mögen dann unser Genie bewogen haben sein Glück in der weiten Welt zu suchen, wie es denn damals bei den Musikern als unerlässlich erachtet wurde, nach bestandener sechsjähriger Lehrzeit noch manche Jahre hindurch an fürstlichen Höfen oder in anderen Engagements zuzubringen, um an Kenntnissen und Erfahrungen reicher später in die Heimat zurückzukehren. Ein günstiges Geschick führte *Thomas Baltzar* im Jahre 1655 nach England, wo er sich bald genug von Verehrern umgeben

sah, welche sein Talent und seine Fertigkeit voll zu würdigen wussten und sogar unter Verleugnung des englischen Nationalgefühls dem Ausländer fast uneingeschränkt den Vorzug vor den heimischen, bis dahin so hoch gepriesenen Künstlern *Paul Wheeler* und *Davis Mell* einräumten. Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts England in dem Rufe stand im Violinspiel allen anderen Nationen voranzugehen, wie dies der alte Vers besagt:

Wenn Italien Guitarre spielt: Spanien Kastagnetten schlägt:

Frankreich seine Lauten rührt: Irland dazu Harfen trägt:

Deutschland die Trompete bläst: England Vieltme streicht:

Schweitzer Pfeiff, Holland sich lässt trommeln hören, nichts ihm gleicht.

John Evelyn hörte den „unvergleichlichen Lübecker“ zum erstenmale am 4. März 1655 in einer Gesellschaft bei Mr. *Roger l'Estranger* und war voll von Bewunderung über die Geschicklichkeit des jungen Mannes, der auch die schwersten der bis dahin gekannten Kompositionen mit einer entzückenden Leichtigkeit und wohlthuender Empfindung vom Blatte abspielte. „Mit einem Worte“, wie es in *Evelyn's* Tagebuche heisst, „er trug allein auf seinem Instrumente ein volles Konzert vor“, ein Ausdruck, welcher nach den vorliegenden Kompositionen *Baltzar's* wohl dahin zu deuten ist, dass dieser sich einer Mehrstimmigkeit auf der Geige bediente, welche bis dahin unbekannt war. Vor der Ankunft *Baltzar's* in England galt *Davis Mell*, ein Uhrmacher in London, für den größten Violinspieler; ihm wurde zwar nach dem Urteile der Zeitgenossen eine grössere Lieblichkeit des Tons, *Baltzar* aber mehr Kraft in der Ausführung und Überlegenheit in der Bewältigung von Schwierigkeiten zugestanden, so dass es fast den Anschein gewinnt, als hätte letzterer damals annähernd Erfolge erzielt wie Paganini sich derer in der Neuzeit zu erfreuen hatte. Zwei Jahre lang war *Baltzar* der gern gesehene Gast von Sir *Anthony Cope* auf dessen Landsitz Hanwell in Oxfordshire. 1658 kam er dann nach Oxford und hier fand er Gelegenheit sein Talent in noch höherem Masse vor den ersten Musikkennern Englands zur Geltung zu bringen, nachdem der Ruf seiner Leistungen sich schon weit verbreitet hatte. Ein Jahr bevor war der oben erwähnte *Davis Mell* dort mit ausserordentlichem Erfolge vor einer erlesenen Schar von Musikfreunden, unter ihnen *Thomas Wood*, der Verfasser einer Biographie englischer Musiker,*) aufgetreten, sah sich aber nunmehr durch die Bravour *Baltzar's* fast vollständig in den Hintergrund gedrängt. Das von diesem erstmalig geübte Hinaufgehen mit der Hand in

*) Im Ms. in Oxford, Bibl. Ashmoleum.

die verschiedenen Lagen „bis zum Ende des Griffbretts“ (?) und ein ebenso rapides Abwärtsgleiten erschien den Hörern fast als ein Wunder, jedenfalls als ein bis dahin unbekanntes Vorkommnis und setzte selbst *Wilson*, den Professor der Musik in Oxford in ein solches Erstaunen, dass er in seiner humorvollen Weise den Blick auf *Baltzar's* Füße richtete um sich zu vergewissern, dass kein Pferdeshuf daraus hervorlugte. Übrigens liefern *Baltzar's* Kompositionen keine Beweise dafür, dass er sich über das dreigestrichene *d* hinaus verstiegen hätte. Bei einer anderen Gelegenheit, wo Dr. *John Wilkens*, der spätere Bischof von Chester, *Baltzar* mit mehreren anderen Musikern zu sich eingeladen hatte, war niemand zu bewegen mit dem Virtuosen in die Schranken zu treten, bis *Thomas Wood*, von allen Seiten dazu gedrängt, selbst den Versuch machte, dabei aber nach seiner eigenen Aussage „wie der arme *Troilus* gegen *Achill* kämpfte“. Nur einen schwerwiegenden Vorzug besaß der mehr erwähnte Nebenbuhler *Baltzar's*, *Davis Mell*, er war ein wohlzogener Gentleman, während unser *Baltzar* getreu dem Grundsatz: *cantores amant humores*, die Taverne dem Salon vorzog. Von allen Seiten ob seiner Kunst gesucht und mit Geldeswert und Ehrenbezeugungen überhäuft, litt es ihn doch weniger im Kreise hochgestellter Männer als bei lustigen Zechgenossen, wo er sich seiner bedauerlichen Neigung zum Trunk ungestört überlassen konnte, die ihn nur zu bald zu Grunde richten sollte. Als *Karl II.* nach langen Jahren politischer Wirrnisse im Jahre 1660 die Krone Englands übernahm und den Glanz des Hofes wiederherstellte, berief er *Thomas Baltzar* an die Spitze seiner berühmten Kapelle von 24 Violinen; doch war ihm hier nur eine kurze Wirksamkeit beschieden, da schon am 24. Juli 1663 ein Schlagfluss seinem Leben ein jähes Ende bereitete. Seine irdische Hülle wurde in dem Kloster der Westminster-Abtei beigesetzt und sein Name als *Balzart*, (!) one of the violins of the King's service unter dem 27. Juli in die Register dieser Kirche eingetragen. Trotz seiner etwas unordentlichen Lebensgewohnheiten hat *Baltzar* doch manches für sein Instrument komponiert. In *Playford's Division-Violin II. P.* 1693 ist wohl so ziemlich alles enthalten, was von ihm in den Druck gelangt ist, doch spricht *Burney* mit Ausdrücken hoher Bewunderung von einigen handschriftlichen Soli, die sich in seinem Besitze befanden,*) in denen nach seiner Aussage mehr Schwierigkeiten auf-

*) Das brit. Mus., welches *Burney's* Bibliothek erwarb, ist aber nicht im Besitze der Soli (s. *Madden's Catal. of the Ms. Music in the br. Mus. London 1842*).

gehäuft waren, als in allen bisher gekannten. Der durch seine Vorliebe für die Musik bekannte Kohlenhändler *Thomas Brytton* († 1714) besaß von *Baltzar*: a set of sonates for a „lyra violin, treble violin, and bafs viol“. — Die beiden dieser kurzen Biographie anliegenden Kompositionen, von denen die Allemand in der Original-Niederschrift *Hawkins History of Music* (IV, 329) entnommen ist, geben ein deutliches Bild von den Fähigkeiten *Baltzar's* und gestatten einen interessanten Einblick in die damals üblichen musikalischen Formen, deren Weiterbildung dem Talente eines *Corelli* und dem Genie eines *Seb. Bach* noch vorbehalten bleiben sollte. Die Versetzungszeichen haben nach altem Brauche nur für die betreffende Note Geltung.

Prelude.

(Aus The Division-Violin I. part, 1688, Playford.)

Baltzar.



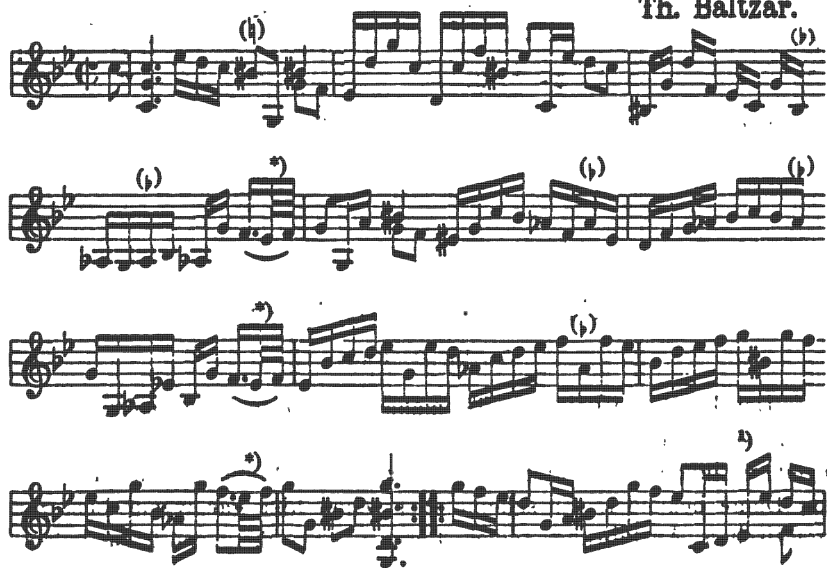
This musical score is a single melodic line in G major, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a forte dynamic '(f)'. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff features a melodic line with a forte dynamic '(f)'. The fifth staff includes a melodic line with a 'sic!' marking above it, indicating a specific performance style. The sixth staff continues the melody with a forte dynamic '(f)'. The seventh staff shows a melodic line with various rhythmic values. The eighth staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The ninth staff shows a melodic line with various rhythmic values. The tenth staff concludes the melodic line with a final cadence.



Allemand.

Aus Hawkins History, IV, pag. 829. The Division-Violin, part. II. 1693. No. 1.

Th. Baltzar.





1) d statt es. 2) c statt d. 3) b statt g. *) fehlte der 64tel, resp. 32tel Strich, vielleicht Druckfehler von Hawkins.

Beitrag zu Kantor Doles.

Von Dr. R. Kade.

Der berühmte Leipziger Thomanerkantor *Friedrich Doles*, dessen Name stolz im alten Gewandhaus daselbst prangt, hat bekanntlich zu Freiberg in Sachsen kurze Zeit hindurch die Stellung eines Kantors am Dome bekleidet. Er scheint aber schon hier gar wenig Lust zur praktischen Ausführung seines Berufes in sich gespürt zu haben.

Der Drang zur Komposition und ähnlichen höheren Arbeiten erfüllte ihn und ließ ihn nicht ruhen. So stammt schon aus dem Freiburger Aufenthalte das Singspiel, das weniger bekannt sein dürfte, zur Erinnerung an die 100jährige Wiederkehr des westfälischen Friedensschlusses. Es führt den hochtrabenden Titel: „Das nach schweren Kriegen durch einen allgemeinen Frieden erfreute Deutschland wurde zum erbaulichen und dankbarlichen Andenken des vor 100 Jahren 1648 glücklich geschlossenen Westfälischen Friedens in einem Singspiel auf der Schaubühne im Kaufhause zu Freyberg*), 14. Okt. 1748 und folgende Tage von dasigen Musen-Söhnen vorgestellt und dazu gehorsams eingeladen von M. Johann Gottlieb Biedermann Rect.“ — Der Text rührte von einem blinden Dichter Enderlein**), die Musik von Doles her,***) die leider ganz verschollen ist.

Gleichfalls seiner Lust zum Komponieren entsprang auch in Freiberg „sein Musikalischer Glück- und Friedenswunsch bei der am 14. Juni 1749 gehaltenen Bergjubil Predigt“.†)

So lag ihm also sein Kirchen- und Schulamt wenig nahe, und sein großer Streit darüber mit seinem Rektor Biedermann ist bekannt.

Der gleiche Charakter tritt uns in einem andern Auftritte seines Freiburger Lebens entgegen, den ein Aktenstück der Freiburger Gymnasialbibliothek (Unbezeichnet, 2 Bl. Fol.) aufbewahrt hat. Ich habe es aus einem großen Haufen älterer Dokumente ans Tageslicht gezogen. Keiner Erklärung bedarf die Szene, die zum Tribunal wird. Leibhaftig steht der arrogante Kantor vor unsern Augen, oder vielmehr bleibt während der anfangenden Verhandlung sitzen! Es mögen die Worte in der Originalfassung folgen.

Schultag††) vom 4. April 1748.

„Nach geendigten Schul-Examine wurde d. 4. April als den Donnerstag vor Palmarum die sämtlichen Schul-Collegen auf die Superintendentur, nachmittags 3 Uhr befordert. Dasselbst befanden sich

1. Der Herr Superint. D. Wilisch,
2. Der regierende Burgemeister Pistorius,
3. Der Stadtrichter Liebe.

Nachdem sich die Collegen niedergesetzt, fing der Hr. Superintendent an, dass es sowohl gewöhnlich als itzo sehr nöthig sey, eine

*) Am Obermarkt.

**) Vgl. Freib. Gemeinnütz. Nachr. 1801.

***) Vgl. Benseler: Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. 1853. S. 1116.

†) Bibl. des Altertumsvereins zu Freiberg. Ba. 156b.

††) = Schulkonferenz.

Schulordnung zu halten vnd eins vnd das andre auszumachen, u: abzustellen. Das Hauptwerck betraf den Hr. Cantor Doles, vber welchen sich der Hr. Superintendent beschwerte, dafs er zeithero in seinem Amte nachläfsig gewesen.

Als der Cantor sitzend sich anfangs zu verantworten, vnd sonderlich dem Herrn Superint. vorhielte, er assistire ihn nicht, suche ihn zu prostituiren, vnd ihn dieser eines vmb das andre vorhielt, sagte der Hr. Cantor: Das könne der Hr. Superintendent nicht als ein rechtschaffener Mann sagen, Ueber welche Heftigkeit der Herr Burge-meister entrüstet ward, dafs er ihm den Hr. Cantor einen groben Verweifs gab, und ihm befahl, bei seiner jetzigen Verantwortung aufzustehen, vnd sich zu menagiren. Worauf dieser stehend die Klagen wider sich anhören muste. Diese waren folgende:

I. Der Herr Cantor sey seinem Amte vnd Observanz nach gehalten, wöchentlich 3 mahl die Betstunde zu halten. Diese aber habe er bisfher meistens durch Schüler besorget.

Respondebat: er könne es wegen seines Halßes nicht ausstehen, vnd die Litaney verderbe ihn denselben.

Consul: Wer ein amt übernommen, muß auch dessen incommoden mit behalten, wie es seine Vorfahren gethan.

Cantor: Er bitte um eine Aenderung, dafs sie entweder der Glöckner oder Succentor singen möge.

Consul: Niemand werde sich was neues aufbürden lassen ohne eine Vergütung zu schaffen, ob der Hr. Cantor wolle was abtreten?

Cantor: Er könne nicht, weil seine Accidentia wegen Leichen u. Hochzeiten so sehr abnähmen.

Consul: So müsse er sein Amt selbst verwalten, oder um einen Substituten nachsuchen.

Cantor: Der Hr. Succentor sey zu dem Ende gesetzt, ihn zu subleviren vnd seine vices zu vertreten.

Consul: Im Falle der Noth, nicht aber aus Commoditæt.

Decisum. Der Herr Cantor soll die gedachten 3 Tage wöchentlich selbst bey den Betstunden, seyn, durchaus keinen Chorschüler dazunehmen, vnd im Falle der Noth den Succentor bitten lassen, vor ihn zu singen. Der Herr Succentor soll detswegen die Stunde von 1—2, die er im Findelhause hat, eine andre Stunde nehmen.

Hierzu hat sich der Herr Cantor anheischig gemacht [roth].

II. Der Stadtpfeiffer Geisler hat wieder den Cantorem denunciert, er gehe mit den Schülern in Privat-Häuser u. warte bey dem Tanze vmb geld auff bisß vber Mitternacht.

Decisum. Der Rector soll denen Schülern bey ernstlicher Ahndung untersagen, zu dergleichen sich nie gebrauchen zu lassen.

III. Der Cantor soll die Straf gelder aus Chor und Currende richtig berechnen und die abgezogenen Summen nicht wieder zur Distributions-Masse bringen, sondern zum Schul-Fiscus. (?)

IV. Der Cantor soll fleißig in deren Kirchen bey denen Chorschülern seyn, und Aufsicht auf dieselben haben.

V. Der Cantor soll die Leichen nicht bisß ans Thor, sondern auf den Gottesacker begleiten und ganz anwarten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von A. Quants.

Ueber Freyh- und Fest-Tänze:

Curiositäten der phys.-lit.-art.-hist. Vor- und Mitwelt. III. Weimar. 1813.

Volksfeste und Volksgefang in Schwaben:

Der Freihafen. Gallerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft. Vom Carus, König u. A. II, 2. Altona. 1839.

Mohatla cantans, Rückblicke aus den Jahren 1839—1847:

Jahrbücher für die Landeskunde der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg. I, 2 u. 3. Kiel. 1858.

Die Limburger Chronik des Johannes, herausgg. von Rossel:

Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. VI, 3. Wiesbaden. 1860.

Die Limburger Chronik:

Monumenta Germaniae historica ed. Pertz etc. u. zw. Deutsche Chroniken des Mittelalters. IV, 1. Hannover. 1883.

Die Chronik des Hugo von Reutlingen, hg. von K. Gilbert:

Forschungen zur deutschen Geschichte. XXI, 1. 2. Göttingen. 1881.

Geschichtliche Notizen, von Mone (Musikanten):

Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. XI, 3. 4. XII, 1. 2. Karlsruhe. 1860.

Bettlernamen aus frühern Zeiten, von Hidber:

Archiv des histor. Vereins des Cantons Bern. III, 2. Bern. 1857.

Niedersächsische Lieder, von W. Mantels:

Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthums-
kunde. I. II. Lübeck. 1855. 1858.

Chants liturgiques de Thomas à Kempis, par Coussemaker:

Messager des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de
Belgique. Année 1856. Gand.

**Chants liturgiques d' Adam de la Bassée, chanoine de la collégiale de St.
Pierre, à Lille, au XIII^e siècle, par Carnel:**

Daselbst 1858.

Chants populaires des flamands de France, par Coussemaker (Vanderstraeten):

Daselbst 1857.

Ueber Singen und Sagen, von Lachmann:

Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. 1833.
Seite 105.

Ueber die Wasserorgel u. s. w. der Alten, von Buttman:

Daselbst 1804/11. Seite 131.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1888. Dritter Jahrg. Redigirt von *Frs. Xav. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. 18. Jahrg. des Cäcilienkalenders, Regensburg, Pustet. In gr. 8°. Preis 1,60 M. Dasselbe enthält eine Messe „Sexti toni“ zu 5 Stim. von *Giov. Croce* in modernen Schlüsseln nebst der Biographie desselben von *Haberl*. Den Tractat von *Joh. Cotto* deutsch von *Kornmüller*, eine sehr wertvolle Gabe, auf die später in den Monatsheften zurück-
gekommen werden soll. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes von *Dreves* u. a. Das Jahrbuch verdiente eine weite Verbreitung und der Preis ist so gering, dass es Jedem erschwingbar ist.

* Federico Parisini. Della vita e delle opere del Padre Gio. Battista Martini. Discorso letto nella sala della R. Accademia filarmonica di Bologna la sera dell' 7 Dicembre 1884. Bologna, Nicola Zanichelli 1887. In gr. 8°. 3 Vorbil., 41 S. und das Portrait Martini's aus seinen letzten Jahren. Die kleine Schrift ist mit Eleganz hergestellt und reich an Dokumenten. Martini's Geburtsdatum wird infolge des Kirchenbuches auf den 24. April 1706 angesetzt, nicht den 25. April. Das Verzeichnis seiner Werke giebt zwar keinen Fundort an, doch lässt sich voraussetzen, dass sie sich sämtlich, besonders die Handschriften, auf der Bibliothek des Liceo comunale in Bologna befinden. Die Schlussbemerkung zu der Nota 15 pag. 35 sagt, dass sich ungefähr 500 Musikhandschriften im Autograph (unedierte) auf obiger Bibliothek befinden. Die vom Verfasser mitgetheilten umfassen aber nur die Zahl von etwa 50 und ersieht man daraus, dass er nur einige, die ihm am wichtigsten erschienen besonders mitgeteilt hat.

* *Monumenta musices sacrae in Polonia*. II. Ediert von *Ks. Jozef Surzynski*. Posen, Leitgebra 1887. (Titel in polnischer Sprache.) Das 1. Fascikel wurde im Jahrgang 1885, p. 83 angezeigt. Die Herstellung der Partitur ist in derselben Weise geschehen wie in dem 1. Fascikel. Das historisch-biographische Vorwort ist in polnischer und deutscher Sprache abgefasst, nicht mehr in französischer. Die Lieferung umfasst die polnischen Komponisten Gorczycki, Zielenski, Samotulino und Sebst. Felastyn, zusammen 8 vier- und fünfstimm. Gesänge aus dem 16.—18. Jahrh. Die Angabe der Quellen ist sehr dankenswert. Sämtliche Kompositionen sind mit künstlerischem Urtheile ausgewählt und bieten wahre Kunstwerke dar.

* Nach fast dreijähriger Pause ist endlich von *Masseangelo Masseangeli's* Autographen-Sammlung, ediert vom Prof. *Paresini* in Bologna der Bogen 12 u. 13 erschienen, der mit dem Namen *Marcolini* abschliesst. Die Sorgfalt in der Behandlung jedes Autors ist sehr anerkennenswert und erwirbt sich der Herausgeber dadurch ein grosses Verdienst um die Musikgeschichte.

* *Volksschullehrer-Tonkünstler-Lexikon*. Aufzählung aller jener Musiker von Bedeutung, welche aus dem Lehrerstande hervorgegangen sind oder demselben noch angehören. Herausgegeben von *Cyrril Kistler*. Zweite sehr vermehrte u. verbesserte Auflage. Bad Kissingen. Verlag der „Musikalischen Tagesfragen“ (*Cyrril Kistler*). Pr. 1 M., in gr. 8°, 16 S. Die Artikel sind von einer Kürze und Flüchtigkeit, dass nur der Kuriosität halber das Buch hier erwähnt wird.

* Herr *C. Persius* bringt in *Kastner's Musikalischer Chronik*, Wien 1887, p. 265—332 einen Artikel über *Lesueur* und *Berlioz*, in dem auf die Besonderheiten *Lesueur's* in sehr ausführlicher Weise eingegangen wird und daraus nachgewiesen, in wie weit *Berlioz* von seinem Lehrer beeinflusst war. Die Arbeit ist nicht nur sehr lesenswert, sondern auch zur Kenntnis beider Komponisten von grossem Wert.

* *Leessmann's Allgemeine musikalische Zeitung*, 1887, Nr. 45/46, bringt einen sehr interessanten Aufsatz von *Josef Sittard* über *Giuss. Gazaniga's* Oper „Il Convitato di Pietra“ im Carneval 1787 in Venedig aufgeführt. Wie bekannt, hat der Text des ungenannten Dichters *Da Ponte* zum Vorwurfe seines *Don Giovanni* für Mozart gedient. Partituren der Oper *Gazaniga's* besitzt das british Museum in London, Kopie nach dem Original in Venedig, und eine andere Kopie mit vielfachen Änderungen in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien. Beide Abschriften wieder in Kopien im Besitze des Herrn Dr. Friedr. Chrysander's. Herr Sittard giebt nun an der Hand der beiden Partituren einen Vergleich mit Mozart's *Don Juan*, nicht nur textlich, sondern auch musikalisch.

* Über das Hebenstreit'sche Instrument *Pantaleon* erfährt man aus einem amtlichen Berichte von dem Kapellmeister *Fux* in Wien (Köchel, Biogr. *Fux*. Wien 1872, p. 401, 406, 412 u. a.), dass ein Schüler 5 Jahre gebrauchte ehe er es fertig spielen konnte. Die stete Erhaltung desselben an Saiten kostete jährlich ca. 400 Gld. (1724). *Fux* sagt fälschlich es hat 80 bis 100 Saiten; er wird sich nie die Mühe gegeben haben sie zu zählen, denn der Spieler desselben, *Max Hellmann* in Wien, giebt die Zahl auf 185 an. *Fux* bezeichnet das Erlernen desselben mehrfach als sehr schwierig und ist von dessen Klangfarbe ganz entzückt, so dass er es nur ungern im Orchester vermisst. In der Kapellmitgliederliste wird es aber nie unter seinem Namen angeführt, sondern als Cimbäl und der Spieler Cimbälhist. Man würde daher nie darauf kommen, dass darunter der *Pantaleon* gemeint ist, wenn nicht aus dem Wortlaute des Berichtes (p. 401) hervorgeht, dass nur dies Instru-

ment gemeint ist. Max Hellmann erhielt in anbetracht der Ausgaben für Saiten 1000 Gld. Gehalt jährlich, doch reichte er damit nie und kommt alle zwei Jahre um Erhöhung oder Bezahlung seiner Schulden ein, stets die Ausgabe für Saiten vorschützend. Trotzdem Fux ihn als Windbeutel bezeichnen muss, vertritt er doch stets die Gewährung einer Gratifikation, nur um das Instrument nicht zu missen. Als aber Fux auch für einen Schüler Hellmann's eintritt, der ihn einst ersetzen soll, findet er kein Gehör und mit dem Tode Hellmann's, 1763, geht die Stelle ein. In Dresden, wo Hebenstreit lebte und 1200 Thlr. Gehalt als sächsisches Kapellmitglied erhielt, war Johann Christoph Richter sein Nachfolger, doch schaffte der Kurfürst das Instrument früher ab als in Wien, da ihm die Unkosten der Erhaltung zu groß waren. Hier sei zugleich verzeichnet, dass die *Klarinette* in der kgl. Hofkapelle in Wien erst im Jahre 1787 einen Vertreter erhielt (Köchel ib. 225), während das *Violoncell* bereits 1680 eingeführt wurde (ib. 227). Die *Viola da Gamba* verschwand aber erst ums Jahr 1749.

* Was verstand man in Wien unter einem *Hofscholar*? An der kgl. Hofkapelle wurde am Anfange des 18. Jahrh. ein Musikinstitut errichtet, welches zur höheren Ausbildung von jungen Leuten in der Musik dienen sollte. Die Zöglinge erhielten je nach der Wahl ihrer Musikausbildung Unterricht in der Komposition, im Orgel-, Violin-, Violonspiel u. a. Instrumenten und im Gesange und wurden je nach ihren Leistungen später in die Mitglieder der Hofkapelle eingereiht. Sie erhielten als Hofscholar einen Gehalt von 300 Gld. jährlich, hatten aber keine Berechtigung zur unbedingten Anstellung in der Hofkapelle. Köchel, in seiner Biographie von Joh. Jos. Fux (Wien 1872) zählt sogar Seite 231 eine Anzahl bekannter Musiker auf, die bis zu ihrem Lebensende Hofscholaren waren, darunter Joseph Muffat. Im Jahre 1770 ging das Institut ein.

* Der *Barbiton*, in England *Kit* genannt, wird von Mersenne in seinen „*Harmonicorum libri XII. 1648*“ im 2. Teile, betitelt „*De Instrumentis harmonicis*“, Proport. XXIV, (wenn die Angaben in Hawkins History IV, 109 richtig sind. Trotz aller Hilfsbücher scheint noch eine arge Verwirrung in der Beschreibung der Werke Mersenne's zu bestehen, denn es ist nicht klar zu ersehen, in welchem Werke obige Abteilung vorkommt. Es wäre wohl an der Zeit diesem vortrefflichen Schriftsteller mehr Aufmerksamkeit zu widmen) in 2 Abbildungen mitgeteilt. Das Instrument gehört zu den Violinen, ist aber nur halb so breit. Rumpf und Hals sind aus einem Stücke verfertigt und laufen in gerader Linie fort, sich nur wenig zum Corpus hin verbreiternd. Es ist mit 4 Saiten bezogen, ein Bogen fehlt. Hawkins, ib. 4, 114, bringt eine Abbildung desselben und führt einen Tanzmeister, *Fr. Pemberton*, an, der noch zu seiner Zeit lebte und das Instrument vortrefflich spielte. (Siehe Dommer's Musik-Lexic. 1865, p. 91, der keine Erklärung dafür geben kann. Praetorius erwähnt es auch nicht.) — Mersenne und nach ihm Hawkins, ib. 110, bringen Abbildungen von Lautenarten, die er *Oithara* oder *Laute*, *Theorbe* u. *Pandura* nennt. Die erste hat 9 Doppelsaiten und eine einfache. Die zweite 10 Doppelsaiten und eine einfache mit 2 Wirbelkasten. Die dritte hat 18 Saiten und ist hier nicht zu erkennen, ob sie auch Doppelsaiten besitzt. Darauf folgen noch die *Mandura* mit 4 Saiten, die *Oithara Hispanica*, auch *spanische Guitarre* genannt mit 5 Saiten und das *Oistrum* mit 6 Saiten bezogen. Hawkins teilt darauf die ferneren Abbildungen von verschiedenen Arten Instrumenten nach Mersenne nebst Erklärung mit.

* Die *Viol-Lyra*, oder *Lyra Viol*, auch *Lyra-way* oder kurzweg *Lero* ge-

nannt, ein der altenglischen Laute oder Bandura verwandtes Instrument, war im 17. Jahrh. in England sehr verbreitet. Nach Playford's Introduction (siehe Hawkins History of Music IV, 475 u. V, 18) hatte sie 6 Saiten und das Griffbrett war mit 7 Bündeln versehen (so verstehe ich den Satz: „as also frets or stops to the number of seven“). An dem Halse des Instrumentes befanden sich die 7 Buchstaben: b c d e f g h, während a die leere Saite andeutete. In betreff der Stimmung scheinen verschiedene Arten im Gebrauch gewesen zu sein, doch waren wohl diejenigen die beliebtesten, die mit „harp-way sharp, harp-way flat“, oder „hoch harp-way sharp“ und „hoch harp-way flat“ benannt wurden. Auf diese sind die Beispiele in Playford's Werke notiert. Näheres giebt Hawkins nicht an. Weiter vorher beschreibt er nach Playford die *Bass-Viol* oder *Viola da Gamba* (IV, 338) und giebt eine Abbildung des Griffbrettes, welche genau mit obiger Beschreibung der Lyra-Viol übereinstimmt, doch verzeichnet er hier auch die Stimmung. Die erste Saite heisst die treble, D la sol re, die zweite die small mean, A la mi re, die dritte die great mean, E la mi, die vierte die counter tenor, C fa ut, die fünfte die tenor oder gamut, G am ut und die sechste die bass, eine Doppelsaite, D sol re. Er nennt die Saiten also von der höchsten zur tiefsten.

* Im Jahre 1550 waren in London an der kgl. Kapelle 114 Musiker mit 2209 £ Gehalt angestellt. An Instrumentisten werden in der Liste genannt, mitgeteilt in Burney's History 3, 4: 2 Lautenisten, 17 Trompeter, 2 Harfner, 1 Rebeckspieler, 6 Sagbuts-Spieler (?), 8 Vyalls (vielleicht die spanische Viyuelas oder Viuhela, ein geigenartiges Instrument? siehe M. f. M. 19, 110), 1 Bagpiper (Sackpfeifer), 9 Minstrilles (?), 3 Dromslades (Burney vermutet Pauckenschläger oder Trommler), 2 Flötenspieler, 3 Virginalspieler (Klavier), 5 Musitions Straungers (also Ausländer, 4 davon sind aus Venedig und der fünfte heisst Bassano, ist also auch ein Italiener, wahrscheinlich Sänger), 8 Players of Interludes (?) und 2 Instrumentenmacher: William Beton, als Orgelmacher und William Tresorer, als Regalmacher. Darauf werden 41 „Officers of the Chapell“ genannt, die aus einem Lehrer für den Knabenchor und 40 „Gentleman“ bestehen. Die Bezeichnung Gentleman scheint auf einen gelehrten Musiker zu deuten, der nicht nur praktisch, sondern besonders theoretisch ausgebildet ist. Hier wird in der Liste auch jeder mit Namen genannt und finden sich darunter bekannte Komponisten. Die Gehälter sind sehr verschieden, während der Virginalist Heywoode 50 £ pro Jahr erhält, der Flötist Guye 84 £, erhalten die Gentlemans nur 7 d. den Tag, das macht aufs Jahr noch nicht ganz 11½ £. Denselben Bestand an Instrumentenspielern weist auch ein Dokument im british Museum (Nr. 1520) aus dem Jahre 1587 nach.

* Wie die Chorknaben einst studieren mussten, darüber berichtet G. A. Bontempi in seiner „Istoria musica“. Perugia 1695, p. 170. Bontempi war ein Schüler Virgilio Mazzocchi's in Rom, Kapellmeister am St. Peter von 1629 ab. Der Unterricht für die Chorknaben um 1636 war in folgender Weise eingeteilt: Vormittags wurde eine Stunde schwierige Passagen geübt, um Gewandtheit in der Technik zu erlangen, eine zweite Stunde verwendete man zur Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Kapellmeisters und vor dem Spiegel stehend, um die Mundstellung beobachten zu können und jede Verzerrung beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdrucks und Geschmacks, sowie der Litteratur. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf Komposition; die übrige Zeit des Tages auf

Klavierspiel, Verfertigung eines Psalmens oder ähnliche Arbeiten. Zuzeiten sangen sie auch in den Kirchen Roms, oder hörten den Werken der Meister zu; gingen häufig zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten ihre Fehler kennen zu lernen. — So mussten einst die „Sängerknaben“ studieren, und nun fragt unsere heutigen „Sängermänner“ wie sie studieren?

* Hawkins' History of Music bietet eine Fülle von archivariischen Nachrichten, doch liegen sie infolge des schlechten Registers begraben in dem 5bändigen Werke von über 1500 Seiten. Er selbst hat keine Übersicht über seine Quellen-Notizen, denn dort, wo er die Biographie eines Autors im Zusammenhange mittheilt, übersieht er oft die besten Nachrichten, die er irgend an einer Stelle hat einfließen lassen. In einer Anmerkung im 5. Bande p. 60 zieht er aus dem *Cheque book* der kgl. Kapelle in London vom 8. Aug. 1715 bei der Anstellung des *Dr. William Croft* als Lehrer für die Chorknaben folgende demselben obliegende Pflichten aus: Croft hat die Schüler im Lesen, Schreiben und Rechnen, ferner im Orgelspiel und der Komposition zu unterrichten und erhält dafür jährlich 80 Pfund, das sind 1600 M. Man fragt sich, wo der Gesangunterricht bleibt, da das Singen im Chore doch der Zweck ihrer Anstellung war.

* Richard Bertling in Dresden-A. Johannesplatz 3, giebt seinen ersten Antiquar-Katalog von Musikwerken aller Art heraus. Die Anordnung ist vernünftigerweise in ein Alphabet gestellt, die Titel sind ausführlich mitgeteilt und die Bemerkungen in deutscher Sprache abgefasst, nicht in französischer, wie es die Herren Antiquare zum größten Teile lieben. Der Katalog enthält manche Seltenheit und sehr viel brauchbare Werke. Die in Deutschland so selten vertretenen englischen Musikdrucke älterer und neuerer Zeit sind hier auffallend zahlreich vertreten.

* 186. Katalog des antiquarischen Lagers von *Albert Cohn* in Berlin W. Mohrenstr. 53. Autographie und historische Dokumente enthaltend. Von Komponisten sind meist nur aus neuerer Zeit Briefe und Musik vorhanden. Auch Mozart und Beethoven sind vertreten.

* Ich warne Jedermann Herrn Carli Zöllner in England Bücher auf Bestellung zu übersenden. Der genannte Herr versteht es in schlauer Weise die deutschen Antiquare anfänglich durch Vorherbezahlung einer weit höheren Summe als der Betrag lautet zu ködern, um dann desto unverschämter große Bestellungen zu machen, die er vergisst zu bezahlen. Da der Herr dabei meinen Namen missbraucht, so sehe ich mich um so mehr veranlasst die Warnung ergehen zu lassen. Demselben das Geschäft zu legen, Deutschland die seltensten Bücher zu entziehen, bitte ich jede deutsche Zeitung-Redaktion obige Notiz in ihre Spalten aufzunehmen.

Eitner.

* Am 2. Januar ist als Publikationsband die I. Abteilung (Buch 1 und 2) von Glarean's Dodecachord, Basel 1547, in deutscher Übersetzung von *P. Bohn* in Trier, versendet worden. Der Ladenpreis beträgt 12 M. Die Fortsetzung erfolgt im nächsten Jahrgange.

* Wegen Zahlung des Mitglieds- und Jahresbeitrages, siehe Monatsh. Nr. 12, 1887, p. 161.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 13. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 6.

MONATSHEFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Schulwerke von 1535 etc.

(Rob. Eitner.)

Bisher kannten wir nur Übungsstücke für die Orgel von Paumann, andere enthält das Buxheimer Orgelbuch, die nächstens in der Beilage zu den Monatsheften mitgeteilt werden. Für andere Instrumente ist bis heute noch nichts bekannt geworden, obgleich die Werke von Ganassi von jedem Bibliographen erwähnt werden. Freilich wie es scheint nur den Titeln nach, denn die Schulwerke Ganassi's sind sehr selten geworden und auf öffentlichen mir bekannten Bibliotheken besitzt nur die Universitäts-Bibliothek in Jena ein Werk, welches ich aber auch nur zufällig kennen lernte, da es in dem gedruckten Kataloge fehlt. Desto mehr überraschte es im Jahre 1887 alle drei bisher verzeichneten Werke von Ganassi in der Antiquariatshandlung von J. Hess in Ellwangen auftauchen zu sehen. Der Besitzer versprach mir dieselben zur Ansicht zu senden, doch hat er nicht Wort gehalten, so dass ich nur die Flötenschule im Besitze der Jenaer Universität und die Titel der übrigen Werke kenne, die mir Herr Hess mitteilte.

Ganassi war Instrumentist an der herzogl. Kapelle in Venedig, wie er auf dem Titel seines Werkes von 1535 mitteilt, da er aber auch eine Druckerei in Venedig besaß, wie uns die Schlussfirma des Buches belehrt, so mag er wohl die Stellung in der Kapelle nach 1535 aufgegeben haben, denn in den nächsten zwei Werken von

1542 und 1543 fügt er die Bezeichnung „sonator della Illustrissima Signoria di Venetia“ seinem Namen nicht mehr bei.

Der Titel zu seiner Flötenschule*) lautet: Opera Intitulata Fontegara | La quale insegna a sonare di flauto cho. tutta l'arte opportuna a esso instrumento | mafsime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a | chi si diletta di canto, composta per syluestro di ganassi dal fontego sonator d. la Ill^{ma} S^a D. V. (Holzschnitt-Titel in Einfassung, darunter 3 Flötenbläser, Schnabelflöte, Praetorius nennt sie Block- oder Plockflöte, nebst 2 Sängern.)

1 vol. in kl. quer 4^o. Signiert: 4 Bll. ohne Signatur, 4 Bll. mit †, dann a bis s gleich 20 Bogen. Am Ende:

Impressum Venetiis per Syluestro di ganassi | dal fontego sonator della illustrissima si | gnoria di Venetia hautor proprio. | MDXXXV. | † † i a—s. Finis.

Universitäts-Bibliothek in Jena. Das Antiquariat von J. Hess in Ellwangen bietet das Werk zum Preise von 600 Mk. an.

Das zweite Werk bietet Herr Hess mit 500 Mk. an. Es trägt den Titel:

(Versal.) Lettione Seconda. | Lettione seconda pvr | della pratica di sonare il Violome d'ar- | co da tasti. Composta per Silvestro Gan- | nassi dal Fontego Desideroso nella pi- | etura, la quale tratta dell' effetto | della corda falsa givsta e media | et il ponere li tasti con ogni | rasone pratica,**) et ancora lo accordar | ditto violone con la diligentia con- | veniente in diverse maniere et acco- | mode ancora per quelli che sona- | no la viola senza tasti con vna | nvoa tabylatvra di lavto adottata di molti et vtilis- | simi secreti a propositi nell' effetto dil valente di | tal strvmento e strvmenti et ancora a il modo di so- | nare piv parte con il violone vnito con la voce. | Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare. |

Am Ende: Lettor la diligentia del lezer sera il mezzo del conoscere al | eum error li nel intaglio quanto della Stampa per il replicamento. | Stampata per Lantore proprio. Nel M. D. XXXXIII. |

Nach Fétis besteht das Buch aus 24 Blättern (feuilles). Herr Hess besafs davon 2 Exemplare, ein komplettes und ein defektes.

Das 3. Werk, der Jahreszahl nach eigentlich das zweite, trägt den Titel

*) Fétis' Titelwiedergabe unter Ganassi wimmelt von den unsinnigsten Worten.

**) Fétis schreibt: razon e pratica.

REGOLA RVBERTINA. | Abbildung. | Regola che insegna. Sonar. de uiola dareho Tasta da Le Siluestro ganasai dal fontego. |

Herr Hess besitzt von diesem Werke nur S. 1—8, welche nur Text enthalten. Fétis berichtet über das Werk, welches er in der Hand gehabt haben muss (wahrscheinlich liegt es in der Pariser Nationalbibl.), obgleich dessen Titelmittelung sehr ungenau ist: Das Buch ist in zwei Teile geteilt, der erste besteht aus 50 Seiten in kl. quer 4°, die Blätter sind numeriert. Am Ende liest man: In Venetia ad instantia de l'autore M. D. XL. II. | Der zweite Teil trägt den Titel und nun folgt der Titel des obigen 2. Werkes: Lettione seconda von 1543. „Regola Rubertina“ soll es nach Fétis heißen, weil es unter der Aufsicht des *Robert Strozzi*, eines Florentiners, hergestellt worden ist. Diesem fügt noch Fétis hinzu, dass die Viola in eine Sopran-, Tenor- und Bass-Viola geteilt wird.

Wir kehren nun zum ersten Werke zurück, welches mir in natura vorliegt. Der Text ist durch Typendruck und Abbildungen wie Notenbeispiele resp. Übungen durch Holzschnitt hergestellt. Unter flauto wird die Schnabelflöte verstanden, ein der Clarinette ähnliches Instrument. Unzählige Abbildungen derselben geben über jeden zu erzeugenden Ton Rechenschaft. Sie hat 7 Löcher und eins unterhalb für den Daumen. Es lässt sich die chromatische Skala darauf hervorbringen. Es giebt 3 Schnabelflöten, eine Sopran- oder Cantusflöte, eine Tenor- und Bassflöte. Der Umfang jeder Flöte beträgt 13 Töne, 9 durch sanftes Blasen, 4 durch stärkeres Anblasen. Weiterhin spricht er von 20 Tönen und teilt sie ein in 9 grave (tiefe), 7 acute (mittlere) und 4 sopra acute (hohe). Die vielfachen Abbildungen der Flöte zeigen immer dieselbe Grösse. Der Umfang der Discantflöte umfasst für gewöhnlich die Töne vom kleinen *g* bis zum zweigestrichenen *e*, doch kommen in den Übungen, z. B. Bogen E 4 das zweigestrichene *f* und Bogen O 3 sogar das 2gestr. *a* vor. Die Beispiele zur Erzeugung der verschiedenen Töne haben 1 und 2 *p* vorgezeichnet, und zur Erzeugung von eis die *fls* *gis* sind besondere Beispiele vorhanden. Dann folgen Beispiele, wo durch stärkeres Anblasen der Ton um eine und zwei Oktaven sich erhöht. Die Tenorflöte hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum 1gestr. *a* und die Bassflöte vom grossen *f* bis zum 1gestr. *d*.

Der reichlich vorhandene Text ist so schwierig zu verstehen, dass es Wochen bedurft hat, ehe ich hinter den Sinn des wortreichen Schriftstellers gelangt bin und wären nicht die zahlreichen Beispiele vorhanden, so wäre mir doch noch manches dunkel geblieben. — Die nun folgenden Etuden stehen alle ohne Unterschied

im Cschlüssel 2. Linie nur einige im Cschlüssel 1. Linie. Die Tenor- und Bassbläser müssen also wahrscheinlich transponieren. Nirgends kommt ein Versetzungszeichen vor, doch stehen einige im \flat molle. Wenn man diese Übungen mit denen von Paumann vergleicht, so sind letztere wahre Kunstwerke gegen dieses langweilige Gequirle. Eins haben sie aber gemein, die Anordnung des Übungsstoffes. Zuerst wird gerade wie im Buxheimer Orgelbuch der Sekundenschritt geübt und zwar aufsteigend vom $g a$, $a h$, $c d$ bis zum $d e$. Über jede Tonstufe werden 8 Variationen gegeben, die vom langsamen bis zum schnellen Tempo sich steigern. Darauf dieselben Sekundenschritte abwärts. Hierauf gelangen 3 Töne im Sekundenschritt zur Übung: $g a b$, $a h c$ und so fort bis zum 2gestr. $c d e$ und wieder abwärts, auf jede 8 Variationen in sich steigender Geschwindigkeit der Noten, So geht es weiter bis zum Umfange von 4 und 5 Tönen aufwärts und abwärts. Der Unterschied zwischen den Übungsstücken im Buxheimer Orgelbuch und den vorliegenden beruht nur darin, dass das erstere vom Sekundenschritte zum Terzen-, Quarten-, Quinten- bis Oktavenschritte fortschreitet, während das andere den Sekundenschritt beibehält und nur bis zur Quint erweitert.

Anfänglich glaubte ich die Verfasser wollten durch diese Beispiele dem Schüler zugleich den Begriff der Tonart beibringen, doch bin ich davon zurückgekommen, da ein Beispiel wie das andere behandelt ist, während man doch die plagalen von den authentischen im Tonumfange unterscheiden müsste.

Bogen F 1 werden die Etuden, die stets eine Zeile lang sind und über beide Seiten hinweglaufen, durch neue Regeln unterbrochen, die sich auf das Tempus (Taktarten) beziehen, sie werden in „*sesquialtera*, *sesquitercia* und *proportion sesquiquarta*“ eingeteilt. Die darauf folgenden Übungen beginnen mit dem $\frac{5}{4}$ Takt und tragen als Taktzeichen den Kreis und Halbkreis:



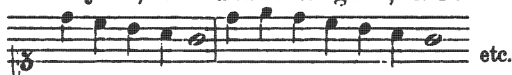
88 Übungen folgen diesen ersten im $\frac{5}{4}$ Takt, jede eine Zeile lang quer über beide Seiten, von der Sekunde bis zur Quinte auf- und absteigend.

Bogen J 3 beginnen Übungen über verschiedene Motive, die variiert werden, z. B.



1) nur die letzte Note hat die 2 Fahren der Sechzehntelnote, während die vorhergehenden nur 1 Fahne haben, die aber bei 2) sämtliche Noten zusammenzieht und zwar nach der Richtung der herab- und heraufsteigenden Noten im Zickzack.

Bogen K 2 v. folgen „Chadenzia prima“, 10 Übungen. Dann neue Regeln über die „proportion sesquiquarta“. Die Beispiele tragen die Taktzeichen von Kreis nebst Halbkreis und C3. Jeder Takt enthält $\frac{6}{4}$. Die Übungen beginnen wieder mit dem Sekundenschritt und gehen bis zur Quint, auf- und absteigend, z. B.



Darauf folgen Bogen Q 1 v. Übungen im $\frac{7}{4}$ Takt



Den Schluss von Bogen R 2 v. ab bilden wieder Regeln, die verschiedenen Variationen eines einfachen Intervallenschrittes betreffend, nebst einigen wenigen Beispielen. Das vorletzte Blatt bringt nochmals Abbildungen der Schnabelflöte mit ihren Griffen und darunter stehenden Tönen, jede Abbildung, 26 an der Zahl, trägt abwechselnd die Buchstaben V oder S. Der Sinn ist mir unklar. Die letzte Seite bringt einen Inhaltsanzeiger der Kapitelüberschriften und die Druckerfirma.

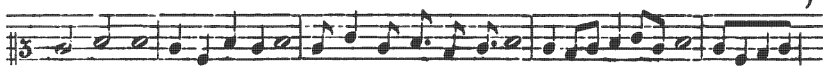
Ich lasse nun einige Beispiele folgen:

1.



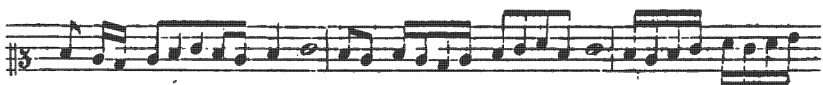
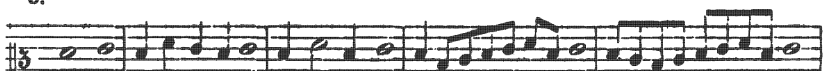


2.



*) Vielleicht Atemzeichen?

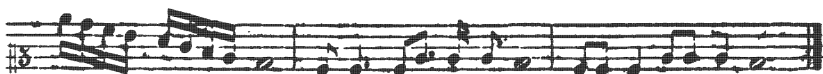
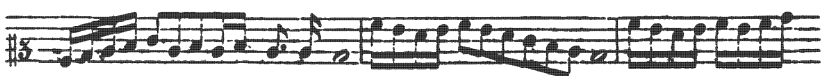
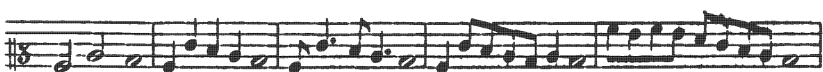
8.



4.



5.



Man wird sich nun ein Bild machen können wie die Übungsstücke für die Viola und den Violone aussehen, sie werden auf denselben Grundsätzen beruhen, nur vielleicht im Tonumfange etwas größer sein, obgleich man wohl kaum die erste Lage überschritten haben wird. Vielleicht lässt sich der glückliche Besitzer der beiden Bücher erbitten uns eine Beschreibung davon zu geben. Ich möchte übrigens noch darauf aufmerksam machen, dass eine Violinschule fehlt und sie wohl auch vor 1600 nicht zu erwarten ist. Schade dass uns die Pariser Nationalbibliothek so verschlossen ist und sich dort niemand findet, der für dieses Feld Interesse hat.

Eine Probe.

Ich theile eine Biographie über einen älteren Meister hier mit, um eine Probe zu geben, in welcher Weise ich beabsichtige die Artikel in dem projektierten Quellen-Lexikon abzufassen. Die Liste der Werke ist nur soweit fertig als mir die Quellen bis heute bekannt sind, doch kommt es augenblicklich nicht auf eine vollendete Biographie an, sondern nur auf ein Beispiel, wie ich die Aufgabe auffasse, und ersuche ich die Herren Fachgenossen mir Ihr Urteil gefälligst kund zu thun und mit Hand anzulegen das weitschichtige Material zu bewältigen.

Eltner.

Croce (Giovanni) **Chiozzotto**, auch *da Chioggia*, *Joannes a Cruce*, *Cruz Clodiensis*, oder *Zuanne Chiozzotto*. Geb. in Chioggia (Venedig) um 1557 oder 1559, da er in den zweimal vorhandenen Todesanzeigen das einmal ein 50-, das andere mal ein 52jähriger Mann genannt ist. Gest. 15. Mai 1609 zu Venedig. Unter Zarlino war er wahrscheinlich Chorknabe an S. Marco in Venedig. Er trat in den Priesterorden und war an der Kirche S. Maria Formosa angestellt. Sein Testament unterzeichnet er mit „Pre Zuanne de Cruce, prete titolato della Chiesa di S. Maria Formosa et maestro di Cappella della Chiesa di S. Marco“. Anfänglich Contraltist an S. Marco mit 36 Dukaten Gehalt, erhält er am 13. Juli 1586 ein Geschenk von 15 Duk. und am 14. Nov. 1590 wird sein Gehalt auf 50 Duk. er-

höht. 1593 wurde er Lehrer am Seminario, einer Erziehungsanstalt für künftige Kapellmitglieder, und ist in den Listen mit dem Namen Zuanne Chiozzotto gezeichnet. Von 1595 ab nennt er sich auf den Titeln seiner Werke Vicekapellmeister. 1599 ist er mit „Archimusicco“ gezeichnet, was wohl dasselbe bedeutet. Den 13. Juli 1603 wird er zum Kapellmeister mit 200 Duk. Gehalt ernannt. (Caffi, Storia d. mus. Ven. 1854, I. 43, 55, 200. — Haberl, Jahrb. 1888, 49 — Ambros 3, 504. — Proske, Mus. divina 4, XXXII.) — Seine Werke sind folgende: 1585. 1. lib. Madr. 5 v. Ven. Gardano. 22 Nrn. [B. Danzig, 5 Stb. — B. Augsb. C. — Bologna, 5 Stb. — B. Brüssel, 5 Stb. — Rom, B. Angelica.] 1590. 1. lib. Madr. 6 v. Ven. Giac. Vincenti. 21 Nrn. [B. Kassel, 6 Stb.]

1591. *Compietta*, 8 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
1592. 2. lib. *Madr.* 5 v. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Berlin: Vta.]
1594. *Motetti* 8 v. *Commodi per la voci, e per cantar con ogni stromento.* Ven. Vinc. 18 *Mot.* [B. Kassel, 8 Stb. — Bologna.]
- *Ausg.* 1599 ib. [B. Berlin 8 Stb. — B. Danzig 8 Stb. — brit. Museum CII.]
- *Ausg.* 1608 ib. [B. Augsb. 9 Stb. — B. Proske. — B. München. — Bologna.]
- *Ausg.* 1607 ib. [B. Breslau 9 Stb. — B. Berlin 8 Stb. — B. München. — Bologna.]
- *Ausg.* 1615 ib. [B. Kgsbg. 7 Stb. (fehl. T. BII.)]
1595. *Canzonette* 4 v. lib. 1. rist. Ven. Vinc. 21 Nrn. [B. Kassel 4 Stb. — brit. Mus. C.]
- *Ausg.* 1598 ib. [B. Danzig 4 Stb. — brit. Mus. C. — Bologna.]
- *Ausg.* 1604 ib. [B. Augsb. 4 Stb.]
1595. *Triaca musicali, diversi Capricci* 4—7 v. Ven. Vinc. 15 Nrn. [B. Kassel 1 Stb.]
- *Ausg.* 1596 ib. [B. Danzig 7 Stb.]
- *Ausg.* 1597 ib. nach Fétis, der den Inhalt von 7 Nrn. genau verzeichnet und sie in Part. gesetzt hat.
- *Ausg.* 1607 ib. [Bologna.]
1596. *Messe a 8 v.* Ven. Vinc. 3 *Messen.* *Missa: Decantab.* in Cod. 34, B. Münch. [Bologna. — B. Münch.: *Partitura delle Messe* 8 v.]
- *Ausg.* 1600 ib. [B. Berlin C2. — Bologna.]
- *Ausg.* 1604. 3. ed. ib. [B. Proske. — Archiv der Lateranbasilica zu Rom.]
- *Ausg.* 1607 ib. [B. Proske.]
- *Ausg.* 1612 ib. [B. Proske. — Bologna. — Upsala C1. A2. B2. — B. Haberl B1.]
1596. *Salmi che si cantano a Terzo, con l'Inno Te Deum e i Salmi Benedict. e Miserere a 4 v.* Ven. Vinc. [B. der Accad. di S. Cecilia in Rom, 8 Stb.]
- *Ausg.* 1603. [Kathedr. in Pistoja.]
1597. *Vespertina omnium solem. psalmod.* 8 v. Ven. Vinc. 19 Ps. u. 1 *Magnif.* [Bologna.]
- *Ausg.* 1603 ib. [Bologna.]
- *Ausg.* 1608 ib. [Bologna. — Im Ms. B. Augsb. Nr. 37.]
1597. *Motetti* 4 v. lib. 1. Ven. Vinc. 22 Nrn. Proske druckt im 4. Bde. 8 *Mot. ab.* [B. Berlin 4 Stb. — Bologna.]
- *Ausg.* 1599 ib. [B. Danzig 4 Stb. — Bologna.]
- *Ausg.* 1605 ib. [B. Proske. — Kathedr. in Pistoja.]
1598. *Novi pensieri mus.* 5 v. rist. Ven. Vinc. 20 *Madr.* [B. Lpz. — Bologna. brit. Mus. C.]
- NB. Canal's Bibl. in Crespano soll eine *Ausg.* v. 1594 besitzen.
1599. *Septem psalmi penitent.* 6 v. Nrnbg., Kaufmann. Der ursprüngl. italienische Text ist von Joh. Ingolstetter, Medic. D. ins Latein. übersetzt, wie eine hds. Notiz auf dem Cantus des Exempl. im brit. Mus. anzeigt. [B. Brieg 6 Stb. — Marienkirche in Danzig 5 Stb., T. fehlt. — B. Berlin 6 Stb. — B. Liegnitz 6 Stb. — Musikfreunde in Wien 6 Stb. — B. Brüssel 6 Stb.]
- *Ausg.* 1603. *Li sette Sonetti penitentiali a 6 v.* Rist. Ven. Vinc. [brit. Mus. 5 Stb., VI. fehlt.]
- *Ausg.* 1608 mit englischem Text: *Musica sacra to six voyces, composed in the Italian tongue by R. H. Newly Englished.* London, Thom. Este. [brit. Mus. 6 Stb.]
1599. *Messa* 5 e 6 v. Ven. Vinc. 4 *Mess.* [Marienkirche Danzig 5 Stb., A. fehlt. — B. Proske. — Bologna.]
1601. *Canzonette* 3 v. lib. 1. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Canal in Crespano.]
1601. *Sacrae cantiones* 5 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
- *Ausg.* 1605 ib. [B. Mnch. — B. Berl. C. T. B. V.]
1603. *Devotissime Lamentat. et Improper.* con le Lezione 4 v. Ven. Vinc. [Bologna.]

1604. *Mascherate piacevoli e ridicolose* per il Carnevale a 4—8 v. lib. 1. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. — brit. Mus. A.]
1605. *Magnificat* 6 v. di Joanne a Cruce. Ven. Vinc. [Bologna 6 Stb. — B. Mnch. fehl. C. u. VI. — brit. Mus. VI. — Haberl Partit. hds.]
1605. *Motetti* 8 v. lib. 2. Ven. Vinc. 16 Nrn. [B. Mnch. — B. Augsb. 6 Stb. fehl. B1. A2. — brit. Mus. 7 Stb. fehlt A2]
- Aug. 1609 rist. ib. [B. Bresl. 8 Stb. brit. Mus. T2.]
1607. *Madr.* 4. lib. 5—6 v. Ven. Vinc. 20 Nrn. [B. Augsb. 5 Stb., B. fehlt. — B. Cassel 2 Stb.]
1610. 9 *Lamentationi* 4 v. Ven. Vinc. [Bologna 4 Stb.]
1610. *Sacre cantilene concertate* a 5 et 6 v. con i suoi Ripieni à 4 v. et il Basso per l'organo. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. Ed. v. Vinc. Spontono am 17. Dez.]
- Aug. 1612 ib. [Upsala A. B. V. — brit. Mus. VI. — B. Berlin 11 Stb. v. 1612 u. 1613.]

In alten Samlwk. u. neuen Ausgab., siehe Eitner, Bibliogr. u. Verz. nebst Nachtrag, M. f. M. IX.

Mss. in Augsburg, Brüssel, Liegnitz, Königsberg, München, brit. Museum.

Mitteilungen.

* Emericch Kastner's *Musikalische Chronik* (Wien VIII, Lammgasse 9) zeigt die anerkennenswerte Bestrebung neben den Tagesneuigkeiten hauptsächlich der Musikwissenschaft zu dienen. Es wurde letzthin bereits ein Artikel über Lesueur und Berlioz erwähnt und lassen sich diesem noch andere hinzufügen, wie „Zur Geschichte des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck“ von C. Stiehl, ein chronologisches Verzeichnis der Werke Franz Liszt's, welches man allerdings etwas sorgfältiger ausgearbeitet wünschen könnte. Ein „Moniteur Musical“ d. h. nämlich, um deutsch zu reden, ein Verzeichnis von Musikern, Musikschriftstellern, Virtuosen und Sängern mit Daten und einem kurzen Verzeichnis ihrer Werke. Ferner ein Verzeichnis der Opern, die von 1781—1881 im Nationaltheater nächst der Burg und im Kärntnertheater in Wien aufgeführt worden sind. Leider fehlt hierbei die Angabe, ob die Partituren davon noch existieren und wo sie liegen. Wann werden wir einmal soweit kommen, dass bei Anführung eines älteren Werkes die Angabe des Fundortes als das Allernotwendigste betrachtet wird. Freilich macht dies mehr Mühe, dass es aber erreichbar ist, hat v. Köchel in seinem *Fux* bewiesen, in dem er ein Verzeichnis der in Wien aufgeführten Opern von 1631—1740 mitteilt, bei denen er stets das Vorhandensein der Partitur mit Fundort nachweist und dort, wo ihm der Nachweis fehlt, die Quelle verzeichnet, woher sich die stattgefundenen Aufführung beweisen lässt.

* Die schon letzthin erwähnten photographischen Nachbildungen von Musiker-Portraits (1887, p. 160, betitelt *Das Reich der Töne*) in Medaillonform in der GröÙe von $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$ cm liegen jetzt in einem stattlichen elegant gebundenen Foliobuche zum Preise von 7,50 Mk. vor. Jede Platte, 14 an der Zahl, enthält 30 bis 33 Portraits, wie es scheint, nach den Nationalitäten geordnet, doch ist das Prinzip nicht streng festgehalten. Die erste Platte enthält Italiener: Palestrina, Frescobaldi, Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, Marcello, Martini bis zu den neueren Verdi, Boito, Bazzini u. a. Die zweite bis sechste Platte sind den deutschen Künstlern gewidmet,

doch haben sich der Niederländer Lassus, die Ungarn Liszt und K  ler Béla und der Slave Nicod   hinein verirrt. Die ältere Zeit ist fast gar nicht vertreten, nur Platte 2 enthält Schütz, Bach und Händel, die übrigen gehören dem 18. Jahrh. an und einige schon dem 19., wie Schubert, Fesca, Ries und Kuhlau. H  tte der Verleger Wilhelm Streit in Dresden einen Musikhistoriker zu Rate gezogen, so wäre er in den Besitz manches alten deutschen Meisters gelangt. Platte 3 bis 6 enthalten mit Ausnahme von 2 Portraits nur Männer des 19. Jahrh. Die Portraits sind meistens von guten Stichen oder Photographieen genommen, mit Ausnahme Mendelssohn's, der kaum wiederzuerkennen ist, und ist es ein Vergnügen die Reihe unserer kleinen und großen Meister zu betrachten. Die 7. Platte gehört den Franzosen: Couperin, Lully, Rameau, Gretry, Mehul bis Gounod, Maillart, Mass   u. a. neueren an. Die 8. den Engländern, Schweden und verschiedenen anderen Künstlern, die nicht hierher gehören, wie Dvoř  k, Smetana, Dannreuther u. a., selbst die Künstler wie Ernst Pauer und Benedict gehören nicht unter die Engländer. Hawkins' History of Music hätte dem Herausgeber eine treffliche Ausbeute gewährt. Die 9. Platte enthält einige amerikanische Künstler, Niederländer und Belgier. Hier hätte Gretry seinen Platz gehabt und nicht unter den Franzosen. Damrosch unter die Amerikaner zu stellen ist mehr wie k  hn. Die 10. Platte bringt Russen und ein Gemisch von Nationalitäten. Platte 11 enthält nur berühmte Geiger; von Tartini ab bis Ondricek. Platte 12 dagegen 17 Violin- und Klaviervirtuosinnen und 14 Klaviervirtuosen der neueren Zeit. Platte 13 werden die Pianisten der neuesten Zeit fortgesetzt und den Schluss bilden 13 berühmte Sänger. Platte 14, die letzte, ist berühmten Sängerinnen gewidmet, darunter die älteren Mara, Pasta, Catalani, Malibran bis herauf zur Lucca, Patti und Sembrich. Diese kleine Revue wird gewiss die beste Empfehlung sein der interessanten und wertvollen Sammlung eine weite Verbreitung zu verschaffen. Die kurzen beigegebenen Biographieen entsprechen vollkommen ihrem Zwecke. Sie sollen den Beschauer nur orientieren.

* In London hat sich seit 1886 ein Verein gebildet, der sich „The Bach Choir“ nennt und Werke älterer Zeit zur Aufführung bringt, sowohl Gesangs- wie Instrumentalwerke. Die Programme, von denen mir viere vorliegen, sind mit Ausführlichkeit und Sachkenntnis gearbeitet. Sie enthalten nicht nur den Text in der Originalsprache und englischer Übersetzung, sondern auch Biographisches über den betreffenden Komponisten und kritisierende Anmerkungen, sogar Mitteilung von Themen. Die Wahl der Komponisten umfasst alle Länder und reicht vom 16. Jahrh. bis zur Neuzeit. So enthält das Programm vom 20. Dezemb. 1887 einen Gabrieli, Palestrina, Praetorius, Gibbons, Sweelinck, Tartini, Sam. Wesley, Parry, Pearsall und zwei vierstimmige Ch  re von Brahms. Andere wieder Kompositionen von J. Chr. Bach, Anerio, Händel, Byrd, Bull, Dowland, Morley u. a. Andere sind wieder nur der neueren Musik geweiht: Beethoven, Schumann etc.

* In die Gesellschaft für Musikforschung sind neu eingetreten die Herren Richard Bertling in Dresden, Theodor Carstenn in Elbing, Fr. Niecks in Dumfries (Schottland), Wilm. Barclay Squire in London und Wilhelm Weber in Augsburg.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 14. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 7.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf. ..

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Melchior Schild oder Schildt.

(H. Panum in Kopenhagen.)

Zu den Vielen, deren Namen ihrer Zeit von einer gewissen Glorie umgeben waren, jedoch später wieder vergessen wurden, gehört auch der einst hochberühmte *Melchior Schild* im 17. Jahrhundert, Organist an der Jakobs- und Georgenkirche in Hannover. Seine Ausbildung erhielt er nach Gerber von dem berühmten Sweelinck in Amsterdam. dem Haupte einer ganzen Organistenschule, der daher scherzhaft als „Organistenmacher“ bezeichnet wurde.

Obgleich Schild's Name jetzt so gut wie vergessen ist (in der Musikgeschichte wird er nur noch flüchtig unter den Schülern Sweelinck's genannt) scheint er doch mit vollem Rechte seinen Zeitgenossen in hohem Grade imponiert zu haben. — Sowohl Walther als Gerber teilen uns mit, dass er „nach Gefallen durch sein Spiel Lachen oder Weinen erregen konnte“, und der Herzog von Hannover hielt ihn, sagt man, so hoch, dass er ihn oft in seinem eigenen Wagen zu Hofe holen liefs, um sich mit seinem Gefolge an seiner Kunst zu erfreuen. Es könnte uns beinahe unbegreiflich erscheinen, dass der Name eines solchen Mannes jetzt so gut wie vergessen ist, fände man dieses nicht durch Gerber's Vermutung erklärt, dass er seine Kompositionen durchaus nicht habe drucken lassen wollen. Daher kam es, dass schon zu Gerber's Zeiten nur noch die Bearbeitungen der beiden Choräle: „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Vater,

allmächtiger Gott“, welche sich in einem Orgel-Tabulaturbuche von 1673, von einem gewissen *G. V. Scharffe* gesammelt, bekannt waren. Möglicherweise ist mit der Zeit auch dieses Buch verschwunden, aber zum Glücke sind jetzt auch anderswo Beweise aufgetaucht, welche Schild's grofse Bedeutung als Orgelkomponist bezeugen können.

Angeheftet an einen Band deutscher Oden und Lieder, 1642 von *Gabriel Voigtländer* herausgegeben und Christian dem Vierten, König von Dänemark gewidmet, fand ich bei meinen Nachforschungen in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen kürzlich ungefähr zwanzig Blätter, worauf in deutscher Tabulatur eine kleine Sammlung Klavier- oder Orgelstücke geschrieben waren. Bei näherer Untersuchung erkannte ich, dass ich es hier mit keinem Komponisten gewöhnlichen Schlages zu thun hatte. Die hübsche Melodie, die tüchtige kontrapunktische Behandlung, alles verriet einen Komponisten von ungewöhnlicher Begabung. Das erste Stück war nur mit *M. S.* unterzeichnet, jedoch beim zweiten, einer „*Paduana Lagrima*“, stand unter dem Titel des Stückes deutlich der volle Name *M. Schildt* und zweifelte folglich nicht mehr daran, dass ich hier zwei Kompositionen von Sweelinck's berühmtem Schüler, dem einst ebenfalls berühmten Melchior Schild, vor mir hatte. Ich theile beide Sätze mit.

Der erste besteht aus Variationen über das deutsche Lied „*Gleich wie das Feuer*“. Man erkennt hieran den Schüler Sweelinck's, der dieselben gern dazu anleitete Variationen über Lieder zu schreiben. Als Beispiele liegen bereits die Arbeiten von Scheidt, Steigleder und nun auch von Schild vor. Hieran sollte der Schüler seinen Formensinn bilden, um dann selbständig Themen erfinden zu können. Schild's harmonische Behandlung des Themas ist voll und wohlklingend. Der Querstand am Ende des ersten Theils, der zwischen *b* und *h* entsteht, verletzte das damalige Ohr nicht, gerade wie der unvermittelte Übergang in Takt 10 von *d fis a* nach *b d f* ihnen nichts Anstössiges war. Die genaue Beachtung von konsonierenden und dissonierenden Intervallen, sowie die Reinheit der Grundtonart festzuhalten, dies waren ihre obersten Gesetze. Eine Septime dagegen frei einzusetzen, war ihrer Ansicht nach die grösste harmonische Härte. So ändern sich die Zeiten, die Ansichten und mit ihr das Gefühl für Wohlklang. Die 1. Variation schon als 2. zu bezeichnen war damals allgemein Gebrauch. Man scheint schon die harmonische Ausschmückung des Themas für eine Veränderung der Liedmelodie gehalten zu haben (siehe die neue Ausgabe der Sweelinck'schen Orgelstücke von Eitner, Berlin bei Simrock, p. 48). Die 2. Variation zeigt das Thema noch deutlich in allen

melodischen Wendungen, während die 3. und letzte dasselbe in rollende Läufe auflöst. Also ganz dasselbe Verfahren, wie es noch hundert Jahre später gehandhabt wurde.

Die zweite Nummer ist mit „Paduana lagrima“ überschrieben. Diese Art Paduanen oder Pavanen scheinen damals sehr beliebt gewesen zu sein, denn von dem englischen Lautenisten *John Dowland* erschien am Anfange des 17. Jahrhunderts eine Sammlung, welche betitelt ist „Lachrimae, or seven teares figured in seven passionate pavans“, von denen sich auch eine in *Thysius' Luitboeck* befindet (Neudruck p. 309). Obgleich die einzelnen Abschnitte weder getrennt, noch durch das Wort Variation gekennzeichnet sind, so treten doch die Abschnitte und die variationartige Behandlung deutlich hervor. Schildt zeichnet sich auch hier wieder als geschickter Melodiker und Harmonist aus. Besonders auffallend ist der öftere Gebrauch des Nebenseptimenaccordes *h d f a* in der 2. Umkehrung.

Außer diesen beiden Sätzen von Schildt enthält der handschriftliche Anhang noch zwei variationartige Bearbeitungen einer englischen *Mascharada*, auch als „Judentantz“ bezeichnet. Die erste ist mit den Anfangsbuchstaben H. S. M. und die andere mit P. R. R. überschrieben. Die hierunter versteckten Autoren lassen sich vorläufig nicht bestimmen. Ihre Arbeiten erwecken wenig Interesse, nur die hin und wieder eingeschriebenen Fingersätze bestätigen den seltenen Gebrauch des Daumens in damaliger Zeit. Ich teile davon einige Beispiele mit:

I.

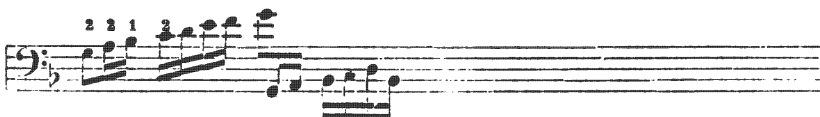
II.

Ganz ohne Daumen reichte man freilich schon damals nicht immer aus. Eine Stelle wie die folgende ist doch wohl ohne denselben kaum denkbar?

Linke Hand.



Dass der Daumen wirklich auch benutzt wurde zeigt folgende Stelle, wo er obendrein noch auf eine Obertaste verwendet erscheint:



Wie man sieht, werden in unsrer Sammlung für den Fingersatz schon die Zahlen 1 2 3 4 5 benutzt, also nicht mehr wie hundert Jahre vorher bei Ammerbach und noch heutigen Tages in England 0 1 2 3 4.

Am wenigsten bedeutend scheint mir die Courant-Sarabande, welche den Platz zwischen den beiden Mascarada's einnimmt, und wie die zweite derselben mit P. R. R. bezeichnet ist.

Das letzte Stück der Sammlung trägt die Überschrift: „frantzösisch's Liedelein“ aber ohne Angabe des Komponisten. Die Melodie zeichnet sich durch große Einfachheit und Volkstümlichkeit aus und mag hier einen Platz finden:

Frantzösisch's Liedelein.



Bei den nun hierauf folgenden Variationen führt die rechte Hand unverändert stets obige Melodie aus, während die linke sich in freier Figuration bewegt. Die Anwendung von gebrochenen Oktavenpassagen sieht schon recht modern klaviermäßig aus.

Das Gebetbuch

der hl. Elisabeth von Schönau. Nach der Originalhandschrift des XII. Jahrhunderts herausgegeben von F. W. E. Roth. Ein Beitrag

zur Geschichte der Liturgie, Musik und Malerei. Mit Nachträgen zu des Herausgebers Werk: Die Visionen der heil. Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau. Augsburg, Verlag des litterarischen Instituts von Dr. Max Huttler, 1886.

Das Werkchen enthält 76 Seiten in 8^o und IV Tafeln. Das Blatt vor dem Titel ziert eine Abbildung der Kreuzigung Christi. Seite I und II nimmt das Vorwort ein, Seite III bis VIII incl. die Beschreibung des Codex, der dem 12. Jahrhundert angehört. Seite V ad 6 passiert dem Herrn Herausgeber der Irrtum, dass er die innerhalb des Textes vorkommenden Buchstaben P. und a. für Presbiter und Acolith liest, während sie unzweifelhaft Psalm und Antiphon zu lesen sind. Seite 9 bis Seite 54 enthalten Gebete zu verschiedenen Heiligen, zu besondern Anlässen, zur h. Eucharstie, 3 Offizien, welche für Liturgiker von Interesse sind. So Seite 16 das Offizium auf die hl. Dreifaltigkeit. Dasselbe beginnt mit der Vesper vom Dreifaltigkeitsfeste, wie wir sie noch jetzt haben, nur mit dem Unterschiede, dass dieses Offizium nur 4 Antiphonen und 4 Psalmen hat. Woher die Überschrift zur Antiphone zum Magnificat „In evangelio“ genommen ist, kann ich mir nur daraus erklären, dass das Magnificat aus dem neuen Testamente genommen ist, während die Psalmen dem alten Testamente angehören. Das Seite 32 beginnende Officium defunctorum enthält die dazu gehörigen Gesänge in Neumenschrift ohne Linien. Von Seite 55 bis 59 finden sich sauber und korrekt abgedruckt in neuierter Notation fünf Sequenzen auf die Marienfeste, eine Sequenz *de spiritu sancto* und ein Teil des *Gloria in excelsis*. Hieran schliessen sich noch einige Gebete. Seite 61 bis 63 giebt der Herr Herausgeber sachliche Bemerkungen, und diesen folgen 8 Seiten Nachträge zu: Die Visionen der h. Elisabeth. Tafel I — III enthalten den Gesang *Amor patris* in bloßer Neumenschrift und Tafel IV schmückt eine sehr schön ausgeführte Initiale. Bezüglich des Officiums de sancta trinitate bemerkt der Herr Herausgeber S. 61 ad 18. „Wahrscheinlich ist dieses ein dem Kloster Schönau eigentümliches Officium“; und S. V ad 6. „Ob dieses ein altes Officium der Trierer Diözese oder eine Arbeit Ekbert's ist, wage ich nicht zu entscheiden, in den gedruckten liturgischen Büchern der Diözese Trier fand ich den Text nicht vor“ etc. Es scheint dem Herrn Herausgeber ein trierisches Antiphonale nicht vorgelegen zu haben; daselbst findet sich der grössere Teil des Officiums, wenn auch in etwas veränderter Ordnung vor. Das Werkchen ist für den Liturgiker zu empfehlen. Die Sequenzen mit neuimierten Melodien liegen mir auch in Originalen vor und herrscht zwischen denselben und den hier wiedergegebenen völlige Übereinstimmung; die neuimierten Gesänge aus dem Officium defunctorum begegnen mir hier zum erstenmale. Ausstattung und Schrift sind durchaus anerkennenswert. Ein Preis ist nicht angegeben.

Bohn.

Ein Verzeichniss von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von A. Quants.

(Fortsetzung.)

Die Trompetengeige. Ein alterthümliches musikalisches Instrument. Von Bechstein: Archiv des Hennebergischen Alterthums-Vereins, hg. von Gutgesell und Kämpel. I, 1. Meiningen.

Ausser Gebrauch gekommene Musikinstrumente (der Linterculus, oboe d'amore, die Nagelharmonika, die irländische Harfe), von demselben: Dasselbst I, 2.

Ueber Harmonika und ähnliche Instrumente, nebst Bemerkungen über Harmonikaten überhaupt, von Quandt: Lausitzische Monatsschrift. Görlitz. 1797.

Die Zittauische Gegend in Bezug auf Pflege der Musik, von Schiffner: Das neue Lausitzische Magazin. XIX. Görlitz.

Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, von Voigt: Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen zur Aufnahme der Mathematik, Geschichte und Naturgeschichte; hg. von J. Edler v. Born. I. Prag. 1775.

Zustand der Musik im 16. Jahrhundert:

Württembergische Jahrbücher, hg. von Memminger. 1826. S. 98.

Gelehrten- und Künstler-Bezeichnungen im 16. und 17. Jahrhundert, von Heller: Archiv für Geschichte und Alterthumskunde des Obermainkreises, hg. von Hagen und Dorfmueller. II, 3. Bayreuth.

Bestellung des Hausmanns zu Helmstedt, 1685: Braunschweigisches Magazin 1861, 2. St.

Ueber das älteste deutsche Theater:

Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Oberschwaben. II. Ulm. 1844.

Ueber die erste in Karlsbad aufgeführte italienische Oper, von de Carro: Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde, Geschichte, Kunst und Literatur. I. Prag. 1830.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Pater Georg Benedict im Stifte Kremsmünster war ein grosser Verehrer des Liederkönigs *Schubert*. Von diesem erhielt er einmal ein Autograph, das noch in Kremsmünster ist. Es ist das Lied „Du liebst mich nicht“, Gedicht von Graf v. Platen;

es sind 2 Blätter in Querformat, beide beschrieben — 16zeilig. Notenpapier — und anderen beige bunden und arg beschnitten, aber unzweifelhaft echt. Von Schubert ist noch das Manuopr. sichtbar und „Platen Juli 1822“. Bei Reifsmann „Franz Schubert sein Leben und sein Wirken“, Berlin 1873, ist das Lied als 59, 1, und aus dem Jahre 1823 datiert. Das Autograph weicht von der gedruckten Ausgabe (Amoll) durch die Tonart (Gismoll) ab und durch die Einschiebung eines Taktes nach dem 15. Takte, kurz vor dem Schlusse. Es ist möglich, dass Schubert dieses Lied in Kremsmünster komponierte, weil er öfter dort weilte. *Carl Guny.*

* Die im vorjährigen Jahrgange gestellte Frage, was verstanden die Alten (16. Jahrh.) unter Harmonia, findet ihre Erledigung durch Glarean's Dodecachord, 2. Buch, Kap. 39, p. 179, neue Ausgabe p. 181. Derselbe fordert hier nämlich den Leser auf, nach den auf den vorhergehenden Blättern erörterten Modi (Tonarten) und den Mustern der mitgetheilten Gesänge selbst zu versuchen eine Harmonie, oder wie man es gewöhnlich nennt, den Tenor für irgend ein Gedicht zu erfinden. Glarean, obgleich er kurz vorher erklärt, er sei kein Komponist, theilt doch eine Anzahl Melodien oder Tenore, oder wie er stets sagt Harmonieen seiner Erfindung zu Horaz' Oden mit. Der lateinische Wortlaut ist folgender: Nempе ut admonerem Lectorem rei, tam etsi non admodum magnae, huic tamen negocio aptissimae, posteaque nunc omnium Modorum naturam hoc libro didicerit, dignetur saltem tentare, si ipse ad aliquam horum formam alicujus carminis Harmoniam, sive, ut vulgo vocant, Tenorem quempiam invenire queat, qui auribus dulciter etc. Also verstand man einst unter Harmonie eine Melodie, einen Tenor, demnach stets einen einstimmigen Gesang.

* Dr. *Wilh. Schell*, geh. Hofrat und Professor: 1. Über das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht. Berlin 1883, Rosenthal & Co. in 8°, 40 S. 2. Der Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik. Ein Vortrag, gehalten am 27. Mai 1887 in Karlsruhe. Broschüre ohne Titelblatt, in 8°, 14 S.

* Die ersten drei Aufführungen des *Messias* von Händel in Deutschland. *Otto Kade*. Broschüre ohne Titelblatt. In 8°. 10 S. Demnach fand die erste Aufführung 1775 in Hamburg statt, dann folgte 1777 Manheim und 1780 Schwerin i./Mcklbg. Ausser dem Nachweise dieser drei Aufführungen, ist die Frage in betreff der deutschen Übersetzung aufgeworfen und nach allen Seiten hin untersucht, ohne zu einem Resultate zu gelangen.

* Ein vergessenes Streichinstrument (Viola Baryton) von Dr. *H. Eickborn*. Zeitschrift f. Instrumentenbau, Leipzig. Paul de Witt, 1877, Nr. 6/7. Neben der Abbildung des Instrumentes wird eine sorgsame Beschreibung, seine Behandlung und Verbreitung mitgeteilt.

* Herr *Leo Liepmannssohn* in Berlin verdient wegen seines neuesten Kataloges Nr. 62 antiquarischer Bücher und Musikalien das grösste Lob und zwar wegen der vorzüglichen Beschreibung der Werke. Nicht nur die Titel sind zum grossen Teile vollständig mitgeteilt, sondern auch der Verleger, oft auch der Inhalt und die Seitenzahl verzeichnet. Seltene Werke sind sogar mit einer biographisch und bibliographisch umfangreichen Beschreibung versehen, wie das Gitarrenbuch von *Milioni* unter Nr. 95 und die Comedien von *Gillier* unter Nr. 281. Wenn andere Antiquariate in ähnlicher Weise arbeiteten, dann würden wir bald zur besten Bibliographie der Musikliteratur gelangen. Der Inhalt des Kataloges besteht zum grössten Teile aus Kammermusik des 18. Jahrh., meist seltene Werke, aus neueren Büchern und Musikalien.

* Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 1. Bd. Vom Jahre 1841 bis 1853 (ohne Vorwort, 298 S.). 2. Bd. Vom Jahre 1854 bis 1861 (328 S.). Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1887. In gr. 8^o in prächtiger Ausstattung. Es ist nicht unsere Aufgabe dieser bedeutenden Veröffentlichung in ausführlicher Weise gerecht zu werden, besonders da dies von anderer Seite in hinreichender Weise geschehen wird. Die Zeit der Wirksamkeit dieser beiden Männer liegt noch zu nahe, um ganz objektiv urteilen zu können und so werden wir auch hier wieder erleben, dass es die eine Partei über alles erheben und die andere Partei in den Schmutz hinabziehen wird. Wagner ist eine Persönlichkeit, die dem Angriffe zu viel schwache Seiten bietet, und so lange das Reimmenschliche noch in aller Gedächtnis ist, wird es stets der Gegenpartei leicht sein ihn zu verdächtigen. Die vorliegenden Briefe, so Großes und Schönes sie bieten, so unerquicklich sind sie, wenn W. auf das praktische Leben zu sprechen kommt und davon ist fast kein Brief frei. Man bewundert Liszt, der diesen lästigen Plackereien ein stets williges, freundliches und zum Helfen bereites Ohr leiht. Der nicht nur mit Worten tröstet, sondern auch mit blanker Münze, er, der selbst nur so viel besaß, dass er leben konnte. Bemerkenswert ist noch die Beobachtung, dass Wagner am fleißigsten schuf, als er halbjährig noch nicht 60000 frc. zu verzehren hatte. Seine Nibelungen und den Tristan vollendete er bis 1858, von da ab bis zu seinem Tode 1884, wo er im Wohlleben schwelgte, schuf er nur noch 2 Werke, das ist ein Zeitraum von 26 Jahren.

* Herr Dr. E. Bohn in Breslau fährt mit seinen historischen Konzerten rüstig fort und wenn er auch dem Geschmacke des Publikums manche Konzession bringt, so hält er doch mit eisernem Willen an dem vorgesteckten Ziele fest. Das erste Konzert dieses Winters brachte Werke der beiden einst feindlich gegenüberstehenden Männer: Gluck und Piccini. Eine treffliche Idee. Ein einleitender Vortrag machte das Publikum mit dem historischen Vorgange bekannt. Das zweite Konzert enthielt nur Liederkompositionen von Mendelssohn und das dritte noch stattfindende Konzert soll spanische Musik vom 16.—19. Jahrh. enthalten.

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1888: Herren Asher & Co., Kapl. Bäumker, Kapl. le Blanc, H. Böckeler, Prof. W. Braune, Clouzot, Dr. Dörrfel, Prof. Faisst, Musikd. Friese, Prof. Gernsheim, Habert, Dir. Israel, Dr. Jacobs, Prof. Köstlin, Koller, P. Kornmüller, Dr. v. Kralik, Kraus Sohn, E. Krause, Prof. Kullack, E. Maafs, Frl. von Miltitz, C. Persius, Dr. Piber, Pastor Richter, R. Schlecht, J. Schreyer, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, Straßburger Universitäts-Bibliothek, Prof. Stockhausen, Pfarr. Unterkreuter, G. Voigt, Prof. Wagener, v. Wasielewski, W. Weber, E. Werra, Dir. Wüst. Nachträglich noch von den Herren: Pfr. Auberlen, H. Benrath, Dr. E. Bohn, Cantor Carstenn, C. Lüstner, Musikdir. Notz, A. Quantz, Wilh. Tappert, Verein für N. Niederländ. Musikgeschichte.

Die durch Quittung erledigten sind nicht mit aufgeführt.

Templin, den 20. Febr. 1888.

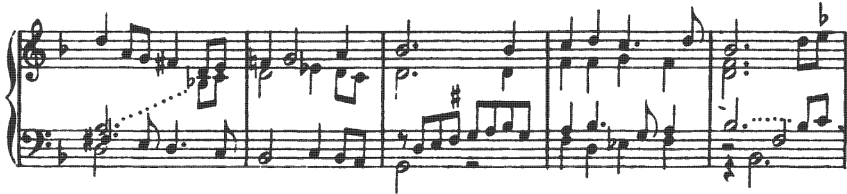
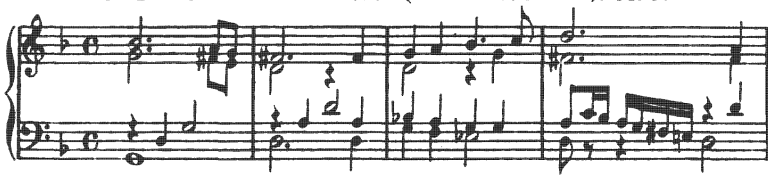
Eitner.

* 1 Exemplar von J. J. Quantz' Sei Duetti a duo Flauti, Berlin, Winter 1759, wird zu kaufen gesucht von A. Quantz in Göttingen.

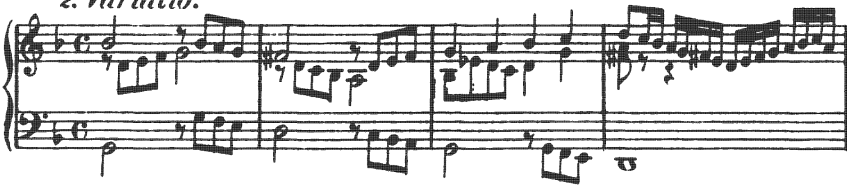
* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss nebst Titel und Vorwort zum Katalog der päpstl. Kapelle. 2. Zwei Tonsätze von Melchior Schild.

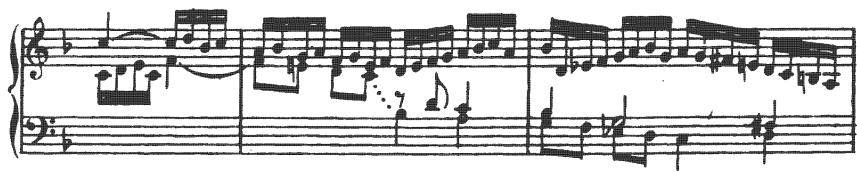
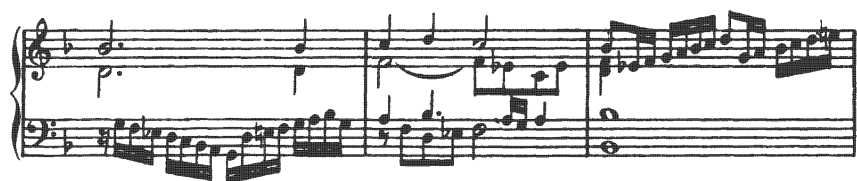
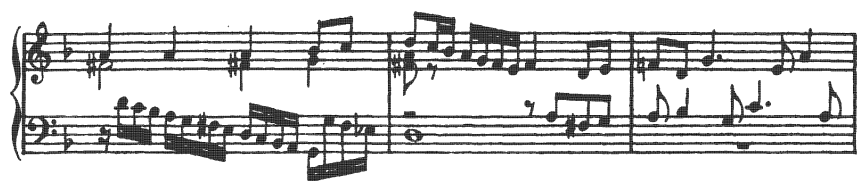
Melchior Schildt.

I. Gleich wie dass feuwr (mit Variationen). M.S.



2. Variatio.

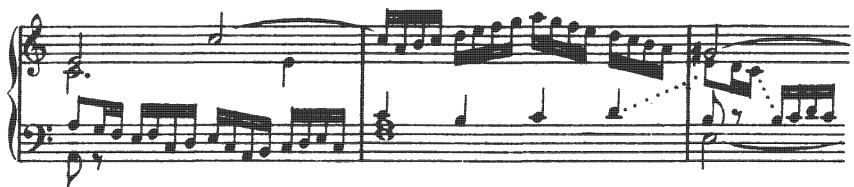


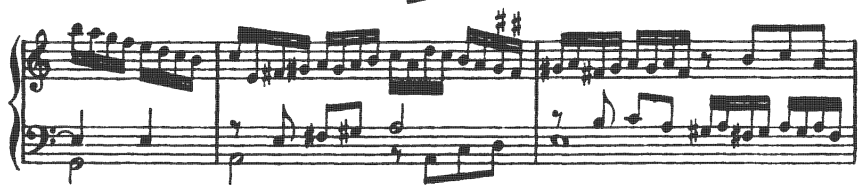
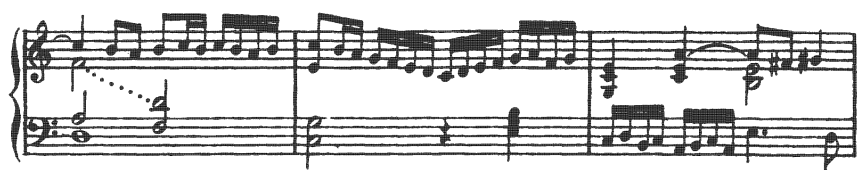




II. Paduana Lagrima. M. Schildt.

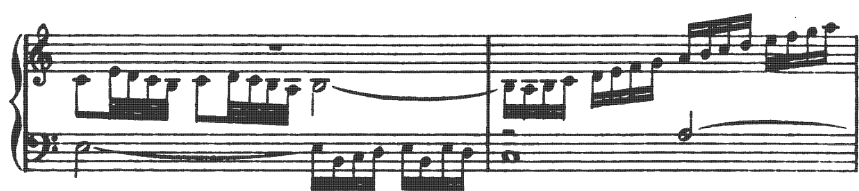
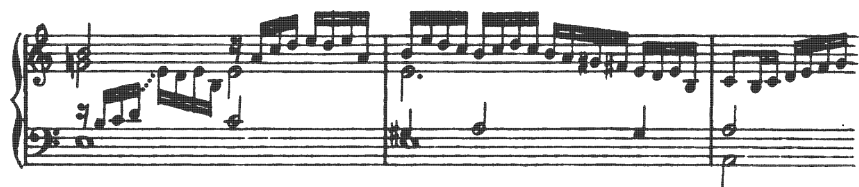






This page of musical notation, numbered 40, contains seven systems of piano music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The music is written in a style typical of 20th-century piano repertoire.

The first system shows a complex melodic line in the treble staff with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a more rhythmic accompaniment. The second system continues this intricate melodic development. The third system introduces a more melodic and lyrical passage in the treble staff. The fourth system features a more active and rhythmic melody. The fifth system shows a more melodic and lyrical passage. The sixth system continues this melodic development. The seventh system concludes the page with a more active and rhythmic melody.



MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von Jul. Richter.)

Die Universitäts-Bibliothek zu Basel besitzt zwei gedruckte lateinische Abhandlungen musikalischen Inhalts aus dem 15. Jahrh., als deren Verfasser im Verlauf des Textes *Conrad von Zabern* sich kundgibt. Dieselben sind in Sammelbänden zwischen Druckwerken und Handschriften verborgen und wurden erst neuerdings von den Bibliothek-Beamten bemerkt.

Die eine Schrift handelt über den Nutzen des Monochords und dürfte im Bereich der musikalischen Literatur einer der frühesten Drucke sein, wenn nicht der früheste überhaupt. Der andere Traktat giebt eine Anweisung zum guten Choralgesange, namentlich nach der ästhetischen Seite, und geißelt die in der kirchlichen Gesangs-Praxis vorkommenden Unsitten und Unschönheiten in sehr freimütiger Weise, oft nicht ohne einen derben Humor. Ich gebe von jeder der beiden Schriften die Buchbeschreibung sowie den Inhalt.

I. Die Schrift über das Monochord

trägt nach ältestem Gebrauche keinen Titel und beginnt mit den Worten: „*Incipit opusculum valde singulare et rarum, noviter cum magna diligentia collectum . . .*“ Diese Incunabel der seltensten Art ist weder bei Panzer noch bei Lud. Hain erwähnt, findet sich aber

bei Gotth. Fischer, Beschreibung typographischer Seltenheiten, 3. Lief., S. 122 ff., und wird kurz genannt bei Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, V, 31. — Das Format ist in Quart: 12 Blätter, 28 Zeilen auf der Seite. Keine Blattzahlen, keine Custoden, keine Signaturen, Text rubriciert; am Rande die Buchstaben des Alphabets, um die Abschnitte zu markieren; am Schluss ein Inhaltsanzeiger, welcher auf die Randbuchstaben verweist. Kein Ort, kein Jahr, kein Drucker wird genannt. Kräftiges Papier, welches nach G. Fischer das Zeichen des Ochsenkopfes mit dem Kreuze zeigt, während in dem baseler Exemplare kein Wasserzeichen zu bemerken ist. Die Schrift ist gothisch, mit den zahlreichen Abkürzungen der mittelalterlichen Schreibweise. Die Typen gehören nach Fischer der Firma Joh. Fust und Peter Schöffer in Mainz an, und zwar sind es die sog. *Bibeltypen*. Da diese Druckerei nach gewissen Zeiträumen wieder neue Typen verwendete, deren Charakter durch Vergleichung festgestellt ist, so lässt hiernach die Zeit einer Schrift ohne Jahr annähernd sich bestimmen. Nach einer Vorbemerkung der Bibliothek-Verwaltung ist demgemäß der Druck der vorliegenden Schrift in die Jahre 1462 bis 1465 zu setzen. Der Band, in welchem sie sich befindet, stammt aus einem aufgehobenen Karthäuserkloster in Klein-Basel.

Ich gehe nun auf den Inhalt des Werkes über und werde denselben zum Teil getreu übersetzen. Es fängt also an:

„Hier beginnt ein sehr eigentümliches und seltenes Schriftchen, welches neuerdings mit großem Fleisse zusammengestellt worden ist. Dasselbe handelt von dem achtfachen Gebrauch und Nutzen des musikalischen Instruments, welches man das *Monochord* nennt. Letzteres ist von einem Manne, der auf das gemeine Wohl der Kirche eifrig bedacht ist, treulich wieder hergestellt worden, hat seine altbewährte Brauchbarkeit bereits einigermaßen erwiesen, und wird dieselbe von Tage zu Tage noch mehr erweisen.“

Diese Ankündigung vertritt den Titel, und es folgt nun die Abhandlung. Dieselbe beginnt mit den Worten: *Quum, ut quidam sapiens ait* und mit einer Klage darüber, dass man das so nützliche Instrument so sehr hat außer Gebrauch kommen lassen, dass es vor seiner jetzigen Erneuerung seit vielen Jahren in hiesigen Gegenden kaum jemandem zu Gesicht gekommen sei. Wäre es im Gebrauch geblieben, so würden tausende von Priestern etwas Ordentliches von der Tonkunst verstehen, während sie jetzt bloße Gewohnheitsmenschen sind, die wenig oder nichts im Gesange leisten. Der Verfasser habe

darum die Mühe der Wiederherstellung des Monochords übernommen; und damit seine Arbeit vielen zum Segen gereiche, wolle er jeglichen vorkommenden Gebrauch und Nutzen desselben hier darlegen, um zu allgemeinerer Anschaffung desselben anzuregen, um so mehr als dasselbe so wohlfeil zu haben sei, wohlfeiler als das weniger wertvolle Clavicordium. Er habe in berühmten Büchern von den Vorzügen des Monochords gelesen und keine Ruhe gehabt, bis er es wieder herstellte und sich dessen erfreute. Sodann habe er aus den Schriften namhafter Musiker, was er über dies Instrument fand, gesammelt, und so sei diese Schrift entstanden. Er wolle dieselbe durch die Buchdruckerkunst in großer Anzahl vervielfältigen lassen und dann nach allen Seiten hin versenden.

Zunächst nennt der Verfasser einige allgemeine Vorzüge des Monochords. Erstlich hat es den Vorteil, dass die Verstimmung, welche bei jedem Temperaturwechsel eintritt, hier von geringem Belang ist; Instrumente mit mehreren Saiten müssen immer wieder nachgestimmt werden, beim Monochord dagegen ist dies selten nötig, da es eben nur eine Saite hat. Sodann kann es durch mäßige Anspannung oder Lockerung der Saite jeder Stimmengattung leicht anbequemt werden. Namentlich aber ist es sehr wichtig für die Gewinnung einer gründlichen musikalischen Erkenntnis. Nicht ohne guten Grund sind die erfahrensten Musiker auf den Gedanken gekommen, durch eine einzige Saite den aufs genaueste unterschiedenen Klang sämtlicher musikalischer Schlüssel und Töne wiedergeben zu lassen. Mochten sie noch so viel die Töne vordemonstrieren, mündlich, schriftlich und durch Zeichnungen, so genügte das alles nicht, bis sie das Monochord anfertigten, welches ihnen als sicherste Norm dienen konnte. Daher sagt Guido in seinem Mikrolog*), dass am Monochord, auf welchem die natürlichen Unterschiede der Töne künstlich nachgeahmt sind, die Töne selbst, die doch das Grundmaterial der Musik bilden, aufs deutlichste angeschaut werden können.

Diesen hohen Wert des Instruments, namentlich für Unterrichtszwecke sowie für notwendige musikalische Reformen, setzt der Verfasser in acht Abschnitten auseinander.

1. Das Monochord ist sehr bequem, um angehende Musikschüler einer Vorprüfung zu unterziehen. Man giebt ihnen zuerst einzelne Töne an, sodann die gewöhnlichen Intervalle, welche zwischen *ut* und seinem *la* liegen, und nach dem Maße, in welchem sie das Ver-

*) Mart. Gerbert, *Scriptores ecclesiast. de musica*, tom. II, p. 4.

langte nachzusingen imstande sind, überzeugt man sich, ob sie unterrichtsfähig sind.

2. Ist der Schüler als fähig befunden, so kann der Choralgesang nicht schneller, leichter und sicherer gelehrt und gelernt werden als durch das Monochord. Ohne dieses Hilfsmittel würde der Lehrer vieles nur in den Wind reden; an dem Instrument aber kann er einen förmlichen Anschauungs-Unterricht erteilen. Hier können die Eigentümlichkeiten, die Verschiedenheiten, die gegenseitigen Verhältnisse sämtlicher musikalischer Töne mit dem Auge aufs klarste gesehen und mit dem Ohr aufs deutlichste gehört werden. Und da diese beiden Sinne, Gesicht und Gehör, bei jedem Unterricht eine große Rolle spielen, wie sollte ein Musikschüler erfolgreicher unterrichtet werden können als durch ein Hilfsmittel, welches beiden Sinnen entgegenkommt, nämlich durch das Monochord? Bei dieser Gelegenheit will ich ein Vorkommnis erzählen, welches ich vor einigen Jahren erlebte. Es besuchte mich ein namhafter Gesanglehrer, der durch seine Kunst ein wohlhabender Mann geworden war. Er gestand mir, dass er gewisse Punkte in den Schriften der Musiker oft gelesen aber nicht verstanden habe, und fragte meine Wenigkeit, ob ich ihm wohl mit Hilfe des Monochords eine Erklärung geben könne. Ich that dies sofort und ohne Schwierigkeit. Als ich fertig war, lachte er und sagte: „Das kann ja ein Knabe von zwölf Jahren begreifen, und ich habe es bisher nicht verstanden, weil ich nie ein Monochord gesehen habe.“

3. Hiermit hängt weiter zusammen, dass das Monochord dem Schüler ein vortreffliches Mittel darbietet, um über das Gelernte und zu Lernende jederzeit sich zu vergewissern und seine Kenntnisse zu befestigen. Und auch für Lehrer ist das nicht zum Schaden, denn sie reden oft wie der Blinde von der Farbe, weil sie kein Monochord haben. Auf diesem Instrument aber kann man die Natur der sechs musikalischen Töne, ihre Unterscheidungen, ihre gegenseitigen Verhältnisse aufs sicherste sich einprägen. Hier kann man lernen, welches der Unterschied ist zwischen *tonus* und *semitonium*, zwischen *ditonus* und *semiditonus*, zwischen *tritonus* und *diatessaron*; welches der doppelte Abstand ist zwischen *tonus* und *semitonium*, sowie zwischen *ditonus* und *tonus*, und vieles andere. Daher sagt Domnus Odo in seinem Dialog*), man könne von der Saite des Monochords besser lernen als von einem Menschen; denn ein Mensch singt, so

*) Mart. Gerbert a. a. O., I., p. 252 und 253.

gut er will oder kann; die Saite aber, wenn sie sorgfältig beachtet wird, kann nicht lügen oder täuschen.

4. Der vierte Nutzen des Monochords ist der, dass es für Schüler, welche einigermaßen vorgeschritten sind, sehr geeignet ist zur schnellen Einübung neuer Melodien. So sagt Odo in seinem Dialog*), in der Rolle des Meisters: „Stelle dir die Buchstaben des Monochords vor Augen, wie die Melodie durch dieselben hinläuft; und wenn du den Sinn der Buchstaben nicht ganz verstehst, so schlage nach Anleitung derselben die Saite an, und du wirst von einem unwissenden Meister in überraschender Weise hören und lernen. *Ecce mirabile magistrum, qui a te factus te doceat, et te docens ipse nihil sapiat.* Sieh, welch ein wunderbarer Meister ist das, den du gemacht hast, und der dich lehrt; der dich lehrt, und selbst nichts weiß.“**) Diese Übung ist so erfolgreich, dass der Abt Guido in seinem Mikrolog***) von Knaben erzählt, die er mit Hilfe des Monochords unterrichtet hatte, und von denen einige vor Ablauf eines Monats so vorgeschritten waren, dass sie Lieder, die sie vorher nicht gesehen noch gehört, zum Erstaunen der Zuhörer auf den ersten Blick sicher absingen konnten. Mit der Zeit muss man natürlich vom Monochord sich unabhängig machen und aus dem Notenbuche zu singen versuchen; doch mag man immerhin nach jedem Abschnitte durch Anschlagen der Saite sich überzeugen, ob man richtig gesungen hat.

5. Das Monochord ist sehr wichtig zur Prüfung einer Melodie, über deren richtige Aufzeichnung Zweifel vorhanden sind. Davon habe ich selbst ein Beispiel erlebt. Ein junger Mensch, der erst acht Unterrichtsstunden von mir empfangen hatte, war imstande, die Niederschrift eines Gesanges von nicht geringer Schwierigkeit, die an mindestens sieben Stellen fehlerhaft war und die er zuvor nie gesehen hatte, in kurzer Zeit mit Hilfe des Monochords so gut und vollständig zu korrigieren, dass die anwesenden Geistlichen, welche gekommen waren um das Monochord zu sehen, ein nicht geringes Schauspiel davon hatten. In der That, das Monochord, wenn man es zu brauchen versteht, lässt keine Unrichtigkeit verborgen bleiben. Und fehlerhafte Abschriften sind ja nicht selten; es stehen Noten auf unrechten Linien resp. Zwischenräumen; die Schlüssel sind falsch gestellt, oder ihre Versetzung ist vergessen worden; oder die *claves*

*) Mart. Gerbert a. a. O. I, p. 255.

**) Die letzten Worte von *Ecce* an sagt bei Odo nicht der Meister, sondern der Schüler, daher nicht *te*, sondern *me*. Überhaupt citiert der Verfasser oft frei.

***) Mart. Gerbert a. a. O. II, p. 3.

impedimentales, d. h. die *bb mollia* oder *bb dura*, sind bald überflüssig gesetzt, bald zu setzen versäumt worden u. s. w. Alle solche Irrtümer können durch das Monochord leicht entdeckt und berichtigt werden.

6. *Sexto etiam plurimum valet contra quorundam protervorum et insulsorum rebelliones.* Sechstens ist das Monochord sehr wirksam, um dem Widerspruche gewisser kecker und alberner Leute mit Erfolg zu begegnen. Es giebt nämlich Kleriker, welche von der Kunst des Gesanges nichts verstehen und nichts verstehen wollen, ja, was noch schlimmer ist, den Gesang verabscheuen. Werden sie nun gelegentlich von einem kundigen Musiker auf die Fehler und Unschönheiten ihres Singens aufmerksam gemacht, mag es in noch so schonender Weise geschehen, so fahren sie auf, werden zornig, wollen die Wahrheit nicht einräumen, sondern verfechten ihre Irrtümer mit größter Kühnheit. Solche hartnäckige Leute kann man ohne vielen Wortstreit ganz schön widerlegen, wenn man einfach das Monochord zur Hand nimmt; und wer den Vorstellungen des musikalischen Fachmannes nicht hat glauben wollen, der muss nun durch das Zeugnis, welches der Klang des Instrumentes ablegt, sich überführen lassen. *)

7. Durch das Monochord lässt sich am bequemsten feststellen, ob die Sänger herauf- oder heruntergezogen haben. Man darf nur am Schluss des Gesanges, oder wenn nötig in der Mitte, die Saite anschlagen, und der Thatbestand wird sofort den Hörern klar sein. Auch der einzelne, der etwa zum Detonieren neigt, wird mit Hilfe dieses Instruments seine fehlerhafte Angewohnheit bekämpfen können.

8. Das Monochord ist von großem Werte für den Zweck, die Gesangbücher der verschiedenen Kirchen zu berichtigen und in allgemeine Übereinstimmung zu bringen. Das wäre eine sehr nötige Arbeit, welche sachverständigen und zuverlässigen Männern anvertraut werden sollte.

Nachdem der Verfasser die abgehandelten acht Punkte recapituliert hat, spricht er die Überzeugung aus, dass durch allgemeinere Einführung des Monochords viele Übelstände, welche der Kirche zur Unehre gereichen, abgestellt werden könnten; und hierfür mitzuwirken, betrachte er als seine Aufgabe.

Zum Schluss giebt er Ratschläge für die Beschaffung des Monochords: Falls nun jemand, durch vorstehende Darlegung be-

*) Dieser 6. Abschnitt — er geht im Originale noch weiter — ist bis dahin fast wörtlich entlehnt aus Joannis Cottonis musica, cf. Gerbert II., p. 237.

wogen, dies Instrument zu besitzen wünscht, so wende er sich, wenn die Entfernung nicht zu groß ist, nach Speyer. Dort wohnt ein Instrumentenmacher, welcher Clavicorde u. s. w., und nach meiner Anweisung auch Monochorde sehr wohl anzufertigen versteht. Oder wenn der Weg dorthin zu weit ist, so erkundige man sich bei jungen Männern, welche innerhalb der letzten Jahre in den Rheingegenden ihre Universitäts-Studien gemacht haben, und frage, ob einer derselben ein Monochord besitzt, oder ob er jemand weiß, der ein solches hat. Denn ich habe an drei Universitäten Vorlesungen über Musik gehalten, dabei mich stets des Monochords bedient, alles an demselben gezeigt und erläutert, und meine Zuhörer über dessen Anfertigung sowie über die erforderlichen Maßverhältnisse so vollständig unterrichtet, dass ich nicht zweifle, es wird der eine oder andere derselben hier und da aufzufinden sein und Rat erteilen können. Ich habe das Monochord — allerdings nicht ohne viele Mühe — ganz selbständig angefertigt, ohne je eins gesehen zu haben; um so leichter wird dies sein, wenn man ein Muster vor sich hat.

Falls aber jemand wünscht, eine Anweisung über die Herstellung des Instruments, über die Art und Weise wie es abzumessen und einzuteilen ist, namentlich, was die Hauptsache ist, in betreff der *claves*, schwarz auf weiß vor Augen zu haben, der nehme meine neue Abhandlung über Musik zur Hand, welche ebenso beginnt wie die gegenwärtige Schrift: *Cum, ut quidam sapiens ait etc.* Ich habe diesen Traktat auf der Universität in die Feder diktiert und denselben sehr vielen Personen in den Rheingegenden zugesandt, um die Vervielfältigung des Monochords anzuregen. In dieser Schrift, von der man bei ernstlichem Suchen wohl ein Exemplar auffinden wird, ist über diesen Gegenstand ausführlich gehandelt.

Nachdem der Verfasser versichert hat, dass er bei seinen Bestrebungen nicht eignen Nutzen verfolgt, sondern der Kirche habe dienen wollen; dass er vielmehr seinen materiellen Vorteil dabei vernachlässigt, ja auch höhere Interessen habe hintenansetzen müssen, nämlich das Gebet und das Studium der heiligen Schrift, empfiehlt er sich der Fürbitte aller derer, welche aus seinen Arbeiten Anregung und Förderung empfangen.

Darauf folgt noch ein

Nachtrag (*Additamentum*).

Wer etwa ein besonderes Interesse an diesem Gegenstande nimmt, z. B. ein Lehrer, Rektor, Kantor, und eingehendere Belehrung zu

empfangen wünscht, als sie in der vorstehenden Schrift gegeben werden konnte, der hat jederzeit Zutritt zu einem gewissen Magister der Universität Heidelberg, nämlich Conrad von Zabern. Derselbe wird, so lange ihm dies durch Gottes Gnade vergönnt ist, zum allgemeinen Besten der Kirche stets bereit sein, vollständige Unterweisung zu geben über den Gebrauch des Monochords, über dessen Anfertigung, über die Masse für die Einteilung des Griffbrettes, über die Einzeichnung der Notenbuchstaben u. s. w.; und es wird niemand gereuen, den Schreiber dieses für einen oder zwei Tage aufgesucht zu haben. Kann man selbst nicht kommen, so sende man ihm fähige Schüler behufs der Unterweisung zu, am besten Jünglinge im Alter von 18 Jahren.

Soviel über diese Schrift; über die andere desselben Verfassers in einem folgenden Artikel. (Schluss folgt.)

Musikalisches aus Handschriften der k. Landesbibliothek zu Wiesbaden.

Die Wiesbadener Handschriften, wenige aber höchst wertvolle Stücke, enthalten einiges Belangreiche für Freunde mittelalterlicher Musikwerke, was ich hiermit zusammenstelle. Auch die meist wertvollen Incunabeln dieser reichen Bibliothek sind vielfach innen mit Deck- oder Vorsatzblättern von älteren Musik-Handschriften versehen.

Darmstadt, im November 1887.

F. W. E. Roth.

No. 1. Größtes Folio, Perg. saec. XIII. Der weltberühmte Codex sogenannte Riesencodex der Werke der heil. Hildegardis. Darin am Ende die Sequenzen Hildegard's mit Neumen auf gelb und roter und zwei farblos trocken eingerissenen Linien. Gedruckt F. W. E. Roth, fontes rerum Nassicarum. Wiesbaden 1880. Band III. Die Deckblätter Antiphonartext mit gleicher Notation, saec. XII ex. —

No. 3. Folio, Perg. saec. XII. Berühmter Originalcodex der Schriften und Briefe der heil. Elisabeth von Schönau. Darin ein Hymnus auf St. Michael. Hand saec. XIII mit Neumen. —

No. 4. Folio, Perg. saec. X—XI. Deckel mit Antiphonartext saec. XIII. belegt. Aus Schönau. Werke des Sulpicius Severus.

No. 29. Folio, Perg. 15. Jahrh. Auf der Rückseite des letzten Blatts ein Lied mit Noten: Rex omnipotens die hodierna etc. —

No. 32. Klein Quart, Perg. saec. 15/16. 40 Blatt. Inhalt: 1. De sancta trinitate officium., Benedicta sit sancta, etc. — Mit herrlichen Initialen und Bordüren, teilweise mit Gold erhöht. 2. De beata virgine Introitus., Salve sancta parens. Alles mit Noten. 3. De sancta Anna missa votiva. 4. De sancto Joseph nutricio domini missa. 5. Officium defunctorum mit Sequenzen.

No. 40. Hoch Quart, saec. XIV. Deckblatt mit Antiphonartext mit Neumen ohne Linien, saec. XI—XII.

Beiträge zur Musikk-literatur des Mittelalters und der Neuzeit.

Historische und literarhistorische Arbeiten führten mir bei reichen Materialien auch solche über ältere und neuere Musikk-literatur zu. Aus Interesse für die Musikgeschichte stelle ich nachstehend zusammen, was ich Jahre hindurch in verschiedenen Bibliotheken sammelte, wobei ich namentlich Lücken in Fétis biographie universelle ed. II. im Auge hatte.

Darmstadt, im November 1887.

F. W. E. Roth.

1. *Joannes cognomento archicantor monasterii sancti Martini Romae abbas, ab Agathone pontifice maximo, pro expediendis summae sedis negotiis ad Anglosaxones una cum Benedicto Biscopio nuncius missus interfuit Hatfeldensi praelatorum synodo, in qua Theodorus archiepiscopus praesidens multa ad ritus et caeremonias spectantia constituit., Acceperat a pontifice Joannes in mandatis' verba sunt ven. Bedae lib. IV, cap. 18, ut legendi et canendi Romanorum illic ritum atque ordinem traderet, et cuius esset fidei Anglorum ecclesia diligenter ei monstraret'. Docuit ergo caeremoniarum atque cationum ordinem et cursum in celebrationibus dierum festorum et missarum per totius anni circulum observandum, in Wirmuthensi ac Girwicensi monasteriis, confluentibus undique ex omnibus totius insule coenobiis monachis et clericis. Et ut in templis per omnes regiones servaretur uniformitas, litteris ille consignavit. I. Modulandi ac legendi ritus. II. Scripsit de Hatfeldensi synodo. III. De catholica Anglorum fide. IV. De quadam synodo Romana et alia quaedam. Claruit anno 679, quo ab Agathone in Angliam missus est, atque inde in patriam rediens pertransito Oceano infirmitate correpetus Toroniae in Galliis ad meli-*

orem vitam migravit. Balaeus (de script. Anglic.), Ms. 3302, Folio, Blatt 475, in Darmstadt, cf. Monatshefte 1879, 100. —

2. *Johannes, s. Albani Moguntiae coenobita doctissimus, philosophus, rhetor, geometer, astrologus, ac in omni bonarum literarum opere frequens et illustrandis cumprimis rebus patriis assiduus, sedulus Adalberonis auditor, eoque ad monasterii Bleidenstadensis regimen tracto, scholae ad D. Albanum magister factus claruit Trithemii indicio ad a. 925 pluraque conscripsit.* (Ad) Hildebertum archiepiscopum Mogunt. chronicon sive historiam antistitum Moguntinensium libris duobus, quorum prior continebat successiones et gesta tredecim episcoporum Moguntinensium a s. Crescente, qui primus fuit, usque ad Gerliebum, qui illorum extitit ultimus, posterior vero successiones et acta duodecim archiepiscoporum a s. Bonifacio, qui primus eorum fuit, usque ad dictum Hildebertum, qui horum erat duodecimus. Scripsit praeterea librum de institutione novitiorum, deinde alium de juvenum monachorum institutione quoad scientias liberales, de regimine curae pastoralis librum unum, commentarium in regulam s. Benedicti, explanationem in libros Moysis libros viginti, de musica libros tres et alia plura. Trithemius, Johannis, Brentano ad a. 925, Ms. 3302, Folio, Blatt 468, in Darmstadt. —

3. *Johannes de Grocheio.* Die Handschrift No. 2663 zu Darmstadt in klein Oktav, ehemdem der Carthause zu Cöln gehörig, ein von Johann de Bocis im 14. Jahrhundert auf Pergament geschriebener Theologiesammelband enthält Blatt 56 bis 69 eine musikalische Abhandlung in kleiner Schrift mit vielen Abkürzungen. Dieselbe beginnt: Quoniam quidam juvenum amici mei me cum affectu rogarentur, quatinus eis quid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox acquiescere volui, eo quod in eis inveni maximam fidelitatem, amicitiam et virtutem, et per longum tempus ad necessaria vite mee maximum tribuerunt iuvantium (oder vivantium). Et ideo presentis operis intentio est pro posse nostro eis musicam ultimare, cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motione etc. Im Kap. 1 behandelt der Verfasser die Erfindung der Musik, gewissenhaft nennt er seine Quellen, die Arbeiten des Johannes de Garlandia, den Johannes Damascenus, einen Lambertus und Andere. Zuweilen kommt Altfranzösisches vor. Am Ende handelt er über den Begriff Motette, das Magnificat, Responsorium, Antiphona, Introitus, Kyrie eleyson, pater noster, Agnus dei etc. Die Arbeit schließt: Qui vivit et regnat in trinitate cum deo patre et filio et spiritu sancto. Et ipse gloriosus sit benedictus in

sempiterna secula seculorum Amen Amen. Explicit theoria magistri Johannis de Grocheio. Zusatz anderer Hand mit blasserer Tinte, saec. XV. in. regens Parisius. Dass es keine Originalhandschrift sei, lehrt der Zusatz ersterer Hand darunter: Scriptori flamen sacrum tribuat decus Amen. Dieser Autor ist unbekannt und hat auch keine Verwandtschaft mit Johannis de Muris, der ebenfalls in Paris lehrte. Die Arbeit ist meines Wissens ungedruckt und der Bekanntmachung wohl wert.

4. *Adrianus Schonaviensis* in agro Treverico abbas saeculo XV clarus, vir fuit Joannis Piemontani elogio sacris profanisque litteris suo aevo cultissimus, philosophiae, ac musices peritissimus, oratoria quoque facundia insignis, statura quidem corporis informis et agrestis, sed singularis doctrinae elegantia eo venustior. Philosophiae operam ille annis pluribus navavit in gymnasio Erfordiensis, ubi etiam magisterii gradum adeptus doctissimus facultatis scholasticae habitus est. Demum reversus in patriam religioni Benedictinae in monasterio B. M. ad martyres prope Trevirim sese addixit, inde Moguntiam ad s. Jacobum accitus oeconomus multo tempore librorum correctioni cuiusvis argumenti adeo solertem operam dedit, ut sui similem haberet neminem. Tum vero D. Hieronymi epistolas tractatusque minores corrigens in meliorem digessit ordinem, atque praefatione sua argumentis et tabulis illustravit, ac tandem opera omnia multo correctiora edidit. Fama itaque rerum gestarum et doctrinae insignis anno 1458 postulatus est abbas S. Florini in Schonavia, ubi reformationis Bursfeldensis ante paucos tunc temporis annos introductae solertissimum custodem et promotorem se exhibuit. Quam ob rem iussu patrum eiusdem unionis cumprimis vero vener. Adami s. Martini Coloniae et Conradi s. Joannis in Rhingavia abbatum auspiciis caeremoniale monastieum IV libris singulari industria complexus est. Scripsit praeterea I. Ordinarium divinarum officiorum, II. Accentuarium, cuius principium: Humilibus fratribus sub salutaris disciplinae. III. Distinctionem regulae Benedictinae. IV. Modum quoque accentuandi evangelia et epistolas. Correxit etiam in divinis officiis ritum et modum cantandi ac legendi; Epistolarum ad diversos librum unum et alia plura ac praeclara posteris consignavit; perhibetur, quod amore sacrarum litterarum abbatiam libere resignaverit anno 1465. Vir sane doctissimus, cuius memoria ab ingrata oblivione vindicetur, terris extinctus est IV. Idus Aprilis anno 1472. Ex Joa. Piemontano et Treffero.

Ms. 8802, Folio, in Darmstadt, Blatt 48 einer Sammlung von Lebensbeschreibungen verdienter Männer des Benedictinerordens verfasst von Legipontius O. S. Ben. —

5. *Holtzemecher, Henricus*, s. Jacobi Moguntiae liberalium artium professor eximius, et in scripturis cum divinis tum humanis nobiliter eruditus, musicus excellens, clarus ingenio, sermone facundus nec minus vitae conversatione quam doctrina insignis, qui saeculi honores et divitias, quibus abunde cumulatus erat, cum apostolo arbitratus ut stercora praenominatum coenobium ingressus novae reformationis Bursfeldensis leges adamussin observavit. Fatis vero concessit anno 1476. VII Kal. Aprilis relictis non spernendis aliquot ingenii monumentis, quae vel posterorum incuria intereiderunt, aut latent incognita.

Ex Trefleri catalogo Bibl. s. Jacobi. Ms. 3302 f. 429, in Darmstadt. —

6. *Johannes Phernandus*, aus Brügge in Flandern, Bruder des Carl Phernandus, war als Musiker in Diensten des Königs von Frankreich, schrieb Horen zu Ehren Marias und des Kreuzes in Versen. Lebte in Paris. Um 1494. Eisengrein, catal. test. veritatis 1565. f. 181v. —

7. Abhandlung über die Tonarten. Primus thonus sic mediatur et sic finitur. Nach mehreren Psalmen und Antiphonen für die verschiedenen Tonarten in Notensystem zu 3 roten Linien in Quadratnoten z. B.: Beatus vir qui (= Psalm 1) und Magnificat. Handschrift des 15. Jahrhunderts, 6 Blatt, im Sammelbande 2772, 8vo, in Darmstadt, aus Cöln. —

8. *Alstedius, J. H.* Encyclopaedia VII tonus distr. 7 Teile in 2 Bänden. Herborn 1630. Graesse I, 86. Enthält: Musica. Musica organica. Diese und andere Ausgaben Bibliothek zu Wiesbaden.

9. *Nicolaus Wollick* (auch Volcyre de Serouville). Schrieb Opus aureum. Über dasselbe Monatshefte 1879, 100 und beschrieben IX, 55—56. Es giebt davon drei Ausgaben. Coloniae, Henricus Quentel 1501. 39 Blatt Quart, die Originalausgabe, eine Titelaufgabe von 1504. 40 Blatt Quart, Coloniae Henricus Quentel und eine dritte Ausgabe: Enchiridion musices de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici — vtile et necessarium. Am Ende: Impressum Parisiis impensa Johannis Parvi et Francisci Regnault. Anno 1512. 14 Kalendaris Novembris. 84 Blatt o. Pag. Quart. Exemplar in der Seminarbibliothek zu Limburg a. d. Lahn (aus Eberbach im Rheingau). —

10. *Melchior*, Abt des Benedictinerklosters Schönau in Nassau, 1485 Abt geworden, schrieb opusculum pacis, Monotessaron dominice passionis ex quatuor unum, und ein musikalisches Werk: Accentuarius et modus cantandi atque legendi pro unione Bursfeldensium. Letz-

teres Werk war im vorigen Jahrhundert noch in Trier vorhanden. Melchior starb 1502, cf. histor. Jahrbuch des Görresvereins, 1886, 217. —

11. Abbildungen mittelalterlicher Musikinstrumente. Solche finden sich vereinzelt in Handschriften bei Darstellungen im Texte oder innerhalb Initialen und verdienen die Aufmerksamkeit der Forscher. Handschrift Salem X in Heidelberg, in großem Folio, aus Salem oder Salmannsweiler und das Scivias der hl. Hildegardis enthaltend, im Anfange des 13. Jahrhunderts geschrieben, enthält Abbildung von Musikinstrumenten. —

12. Die Handschrift 1211 in Oktav zu Darmstadt, Pergament, 14. Jahrhundert, am Anfange defekt, 80 Blatt, Psalterium aus Fländern, mit guten Initialen, darunter die Darstellung eines vor den Glocken sitzenden Glockenspielers, die Glocken mit Hämmern schlagend.

Heinrich Schütz.

Der vierte Band der Gesamtausgabe Schütz's Werke von Philipp Spitta, in Leipzig bei Breitkopf & Haertel herausgegeben, enthält die Motetten-Sammlung: *Cantiones sacrae quatuor vocum cum Basso ad organum. Fribergae, G. Hoffmanni, 1625.* Sie sind für Schütz's Entwicklungsgang von außerordentlicher Wichtigkeit. Einige derselben reichen gewiss bis 1612 zurück, während andere der Druckzeit näher liegen. Schütz ist mit seinem ganzen musikalischen Denk- und Empfindungsvermögen Italiener. Es war eine Zeit des Kampfes zwischen Theorie und Praxis wie sie schroffer in der Kunst wohl nie aufgetreten ist. Die seit Jahrhunderten gepflegten Grundsätze dessen was erlaubt und unerlaubt ist, die genauen Vorschriften über den Gebrauch der Konsonanz und Dissonanz, werden von den Praktikern beiseite geschoben und der sich frei von allen Fesseln führende Genius schweift mit erschreckender Kühnheit in das unendliche Reich der Töne. Alles was verboten war ist erlaubt und man setzt einen wahren Trumpf darauf, sich alles und jedwedes zu erlauben und die haarsträubendsten Freiheiten mit wahrer Wollust zu suchen. *Monteverdi* ist der kühne Eroberer und alles was Kraft in sich fühlt strebt ihm nach. Da ist keine Dissonanz zu hart, sie wird versucht, übermäßige und verminderte Intervalle anzubringen ist geradezu zum Bedürfnis geworden und wonach der Geist solange geschmachtet und

die verbotene Frucht mit begehrliehen Blicken betrachtet hat, darin schweigt er jetzt bis zum Übermase. Ein wonnigliches Schauern durchrieselt die Glieder und das Unmöglichste wird zum Möglichen gemacht. Der Chromatik, der Enharmonie und der freien Einführung von Dissonanzen sind alle Thore geöffnet.

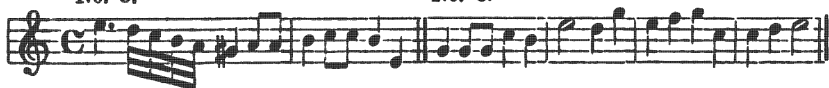


So schreibt Schütz in der 1. Motette „O bone, o dulcis, o benigne Jesu.“ Charakteristisch ist, dass Schütz gerade zu einem so religiös schwärmerischen Texte solche Harmonien wählt. Wagner's Pilgerchor im Tannhäuser konnte uns einst nicht fremdartiger berühren wie dieser Chor. Und was sagten die Zeitgenossen Schütz's? Gerade so wie wir damals. Die Einen zeterten dagegen, die Anderen hoben die Musik als die einzig wahre gen Himmel. Man stritt sich gerade so heftig und häufte Injurie auf Injurie wie heute. Doch die Kunst schritt ruhig weiter, dort mildernd, hier neue Schranken niederreisend. Schütz ist aber nicht nur ein kühner Förderer der harmonischen Freiheiten, sondern auch ein mit melodischer Erfindungsgabe reich ausgestattetes Talent. Wer konnte sich seiner Zeit rühmen

Thema zu erfinden, die ihm in Überfluss zu Gebote standen? Themen die melodisch und charakteristisch waren und die er mit vollem Bewusstsein ihres Wertes zu bearbeiten verstand. Weder Gabrieli, sein Lehrer, noch Monteverdi zeigen in ihrer Erfindungsgabe ein so hervorragendes Gestaltungstalent. Man suche die damalige Literatur durch und man wird selten auf Themen stoßen wie diese hier:

No. 5.

No. 8.



Neben den genialen Ausschreitungen verstand es aber Schütz auch, sich in den Grenzen alter Kunstfertigkeit zu bewegen und schuf hierin kostbare Sätze, wie z. B. das Motett: Verba mea auribus, unter No. 9 und 10. Hier fließt der Gesang ohne geniale Streiche wohl-lautend und edel dahin, mit einer Fülle von Motiven, die sich auch den Textversen charakteristisch anschließen, nicht länger dabei verweilend als es das Ebenmaß gebietet. — Den Gesangschören ist hier ein kostbares Material in die Hand gegeben und da die Verlagshandlung auch eine Stimmenausgabe beigegeben hat, so wünschen wir wohl, dass die Dirigenten sich recht bald vertraut mit den vorliegenden Schätzen machen möchten. Schütz hat viel Versetzungszeichen eingezeichnet, doch nicht alle, denn man war zu sehr daran gewöhnt, die allgemein üblichen als selbstverständlich nicht erst einzuzichnen. Der Herr Herausgeber hat wohl hin und wieder dieselben ergänzt, doch nicht konsequent. Den Ausführenden wird noch manche Ergänzung zufallen und leider werden sie dabei zuweit gehen, da ihnen die historische Vorbildung fehlt und sich über Manches streiten lässt. So z. B. Seite 133 letzter Takt. Das *fis* im Diskant würde ich beim dritten Male in *f* verwandeln, weil die Modulation sich nach *f* wendet. Seite 8, letzter Takt, im Alt und Tenor muss es nach altem Brauche *g fis g a b*, statt *g f g a b* heißen, wie es darauf der Bass vorschreibt. Seite 10, 2. Zeile, Takt 4 und 5 würde ich im Alt und Bass *a . h c* statt *a . b c* schreiben. Ein Gebrauch den Schütz oft genug einzeichnet, doch da dies ebenfalls zu den allgemein üblichen Erhöhungen gehörte, so fehlt es ebenso oft, als es eingezeichnet ist. Sehr eigentümlich ist Seite 14 letzte Zeile, 1. Takt im Tenor das *fis*, welches man sehr wohl streichen kann und besser *f* singen wird. Nach altem Gebrauche konnte man dort allerdings *fis* singen, doch da der Bass hiergegen streitet, so ist *f* vorzuziehen. Schütz ist auch nicht konsequent, denn gleich darauf kommt dieselbe Stelle (S. 15, 1. T.) wieder

und schreibt er hier sogar *fisgis* vor, entsprechend dem Diskant *ge fise*. Seite 125, 1. Zeile, 2. Takt Diskant, muss es unbedingt *a h cis d* heißen und nicht *a b cis d*. Im ersten Takte derselben Zeile mit seinem *f* zu *fis*, wie es auch in den ältesten Orgelstücken schon vorkommt, würde ich ohnè Bedenken das *fis* in *f* verwandeln. Das *fis* ist nach altem Brauch ganz richtig, da aber der Alt nur *f* singen kann, so muss das *fis* fallen. Ich halte diesen Fall für einen anderen als den oben mitgetheilten zwischen *b* und *h*. Bei letzterem bestimmt das Motiv das *h*, bei obigem betrifft es einen ganz einfachen Abschluss. Ich hoffe in nächster Zeit mit den Vorbereitungen zu einer Abhandlung über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen im 16. und 17. Jahrhunderte zum Abschlusse zu kommen und die beigegebenen Beispiele werden uns wohl dann etwas sicherer in der Verwendung derselben machen. Eitner.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quants**.

(Fortsetzung.)

Ueber die frühesten Mecklenburgischen Hoftheater:

Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte u. s. w. II.
Seite 184. — Ähnliches: Daselbst I. S. 81.

Die herzogl. Braunschweigische Hofkapelle, geschichtliche Skizze von G. A. Leibrock:

Braunschweigisches Magazin 1865 u. 1866.

Zur Geschichte der Schulen in Westfalen, von Seibertz:

Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, hg. von Wigand. IV, 3. Lemgo.

Tagebuch eines Leipziger Studenten im XV. Jahrhundert, von Köhler:

Lausitzisches Neues Magazin XVI. Görlitz.

Von berühmten Personen, welche in Lauban's Schule ihren Unterricht genossen haben:

Arbeiten einer vereinigten Gesellschaft in der Oberlausitz zu der Geschichte und der Gelehrtheit überhaupt gehörend. II. Leipzig u. Lauban 1751.

Alte Musikwerke in der Ansbacher Schlessbibliothek und der Stiftskirche daselbst:

Jahresbericht des hist. Vereins in Mittelfranken zu Ansbach. III. Nürnberg 1833.

Benifacius Amerbach, von Fechter:

Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hg. von der histor. Gesellschaft zu Basel. Basel. 1843. Seite 167.

Ritter Gluck, von Marx:

Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst, red. von Th. Mundt. I. Leipzig 1835. — Vgl. über den wahren Geburtsort und die wahre Geburtszeit des Tonsetzers Gluck (von Schmid): Oestreichische Blätter für Literatur und Kunst, hg. von von Schmidl. Wien 1845. Nr. 39.

Notice sur la vie de A. E. Grétry (par Le Breton):

Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, réd. par Millin etc. Paris 1814. p. 272.

Georg Friedrich Händel, von Nebe:

Der Biograph. VII. 1808.

E. T. A. Hoffmann als Musiker:

Der Freihafen. Gallerie u. s. w. (Alona.) II, 3. 1839.

Athanasius Kircher, von Wurzer:

Buchonia, eine Zeitschrift für vaterländische Geschichte, Alterthums-kunde u. s. w., hg. von J. Schneider. IV, 2. Fulda. 1829.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

In No. 1 des Jahrgangs 1886 der Monatshefte werden bei den Luzerner Oster-spielen die Harsthörner erwähnt und daran die Frage geknüpft: was ist das für ein Horn? Richtiger als die Beantwortung dieser Frage durch Herrn Sittard in No. 4 desselben Jahrganges erscheint mir die Angabe in Grimms, deutsches Wörter-buch. 4. Band. 2. Abteilung. S. 497. Dort heisst es:

„Harschhorn, n., Heerhorn, nach dem subst.: harsch. 2. „Do haben inen (den Luzernern) der keyser die freyheit geben, dasz sy hin für in allen kriegem die harschhörner mit füren und sich deren gebrauchen söllind. Dise harschhörner sind noch auf disen Tag bei inen im branch, so sy krieg habend.“ Stumpf, eidgen. beschr. (1586) 471b; die harschhörner und alpenhörner sampt den trommeten. Garg. 175b.“

harst. m. u. f. 1. nebenform zu harsch, heer, haufe, so in der Schweiz.

ridender reisiger harst.

unser harst bogenschützen het einen gefangen.

samblet sich aber eine frye harscht der eidgenossen.

Was weiter die in No. 1, Jahrgang 1888, von Burney erwähnten 6 *Sagbuts-Spieler* betrifft, so sind sicher Posauenbläser darunter zu verstehen. In der englischen Bibel von 1681, wie in der neuesten Ausgabe heisst es: Daniel. Cap. III. Vers 15. „Therefore et that time, when all the people heard the sound of the cornet, flute, harp, sackbut (in beiden Ausgaben so geschrieben) psalter (ducimer) and all kinds of musick.“

In Webster Dictionary findet sich: Sackbut (Franz. saquebute, Posaune) from Sp. sacabuche, a sackbut, the tube or pipe of a pump, from sacar, to draw, and

buche, the maw or stomach, because they who blow this instrument draw up their breath with great force, as it were from the stomach.

(Mus.) A brass wind instrument of musick, like a trumpet, so contrived that it can be lengthened or shortened according to the tone required; — said to be the same as the trombone — Moore.

Thieme. Kritisches Wörterbuch der englischen Sprache: Posaune. Trombone. (obsolete) sackbut. C. Stiehl.

Herr Dr. H. Eichhorn schreibt der Redaktion über dieselbe Mitteilung in den Monatsheften. Nachdem er über die „Sagbutt“ sich ähnlich äußert, führt er fort: Die „Vyalls“ dürften wohl als Violisten (Violaspieler) aufgefasst werden; die Viola hiefs auch Viella, Vielle, Vihuela im spanischen, deutsch Fidel, niederlateinisch fidula. Die „Minstrilles“ können wohl als Spielleute aufgefasst werden, die im Mittelalter eine besondere Gilde bildeten. Herr C. Stiehl macht noch darauf aufmerksam, dass das Wort „Dromalades“ heute „Drummer“ heisst, also Pauker oder Trommler.

* Hawkins im 2. Bande, p. 273 seiner History teilt die Abbildung eines Cruth mit. Er hat 6 Saiten, davon 4 auf dem Griffbrett und Steg und 2 nebenan liegen. Die Stimmung ist



Die Form ähnelt der Violine, nur ist der Hals ringsum mit Seitenteilen umgeben, die mit der Schnecke, die so breit wie der Rumpf ist, in Verbindung stehen. Der Hals ist auf beiden Seiten frei, so dass man ihn bequem mit der Hand, wie bei der Violine umfassen kann. Die ganze Form bildet ein längliches Oval.

* Der erste Castrat an der päpstlichen Kapelle in Rom war nach Adami's „Osservaz. per ben reg.“ *Girolamo Rossini* (Hieronymus Rosinus), der 1601 als Sopranist angestellt wurde und am 23. Dez. 1644 starb. Bis dahin wurde der Sopran von spanischen Falsettisten ausgeführt. Adami wählt für das Wort Castrat den Ausdruck „evirato“. Rossini war im Jahre 1621 oder 22/23 Kapellmeister, genau ist das Jahr nicht festzustellen (vide Haberl, Katalog d. päpstl. Kapelle, Monatsk. f. Musikg. 1887, Beilage, p. 39, No. 134). 1630 ist er wieder als Sopranist in Bd. 96 genannt (ib. p. 33).

* Katalog No. 140 von *Otto Harrassowitz* in Leipzig. Enthält 268 Werke über Geschichte und Theorie der Musik, meist ältere Drucke, weltliche Musik, Theater und Oper.

* Auktionskatalog der Bibl. des verstorbenen *Vicomte de Clerque de Wissocq de Soubesberghe*. Gand, Camille Vyt (am 28. Febr.) enthält u. a. eine sehr reiche Sammlung Opera aus dem 18. und 19. Jahrh. Die Titelwiedergabe ist sorgfältiger als man es sonst an französischen und englischen Katalogen gewöhnt ist. Die englischen Antiquare besonders besitzen eine Gabe, Titel bis zur Unkenntlichkeit abzukürzen und es wäre wohl an der Zeit, dass Fachgelehrte diesem Unwesen energisch öffentlich zu Leibe gingen.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 1. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 8.

MONATSSCHRIFT

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Notenmanuskripte im K. S. Hauptstaatsarchive aus den Jahren 1604—1610.

Mitgeteilt von

Archivrat Dr. jur. Theodor Distel in Dresden.

Im K. S. Hauptstaatsarchive habe ich bei amtlicher Durchsicht verschiedener Akten alte Notenmanuskripte gefunden, welche jetzt sub rubro: Noten des siebzehnten Jahrhunderts Locat 12050 zusammengeordnet worden sind. Dabei liegen auch einige gedruckte*) Noten aus der angegebenen Zeit. Ich teile hier ein kurzes Verzeichnis jener Manuskripte, welche aus den Jahren 1604—1610 stammen, mit, um die Musikhistoriker auf die zum Teil**) wertvollen Kompositionen aufmerksam zu machen. Bei fürstlichen Geburten und Vermählungen***)

*) Diese Drucke dürften ebenfalls äußerst selten geworden sein, weshalb ich sie hier näher aufführe: *Stolle* (Stollius), Joh. — Calegiensis —, fürstl. Kapellmeister zu Weimar, Hochzeitslied zu 8 Stimmen (1604): Ohn' Gott ist mir u. s. w. — vgl. nachher Nr. 12. *Quitschreider*, Georg — Cranichfeldensis, Kantor zu Jena, Hochzeitslied zu 8 Stimmen (1604): Wol dem, der Gott u. s. w. (mit Echo).

**) Teilweise waren ihre Komponisten freilich Barden, welche geradezu auf die Gelegenheiten warteten, zu welchen sie einer fürstlichen Person mit einem Opus nahen konnten.

***) Nur Nr. 9 ist durch kein bestimmtes Ereignis veranlaßt worden.

sind die in Frage kommenden Vokalstücke entstanden. Es sind dies folgende:

1. *Rogier Michael*, ein 12stimm. Gesang über „Purpureum ver“ . . . zur Vermählung des Herzogs Johann Georg (I.) zu Sachsen mit Herzogin Sibylla Elisabeth zu Württemberg. 1604. (Über Rogier Michael siehe M. f. M. II, 3. III, 27. IV, 151 und einen demnächst von Kade in der wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg. erscheinenden Artikel, sowie nachher unter 7.)
2. Von demselben zu gleicher Gelegenheit, 8stimm. Gesang über: „Freu dich des Weibes“.
3. *Joh. Crocker*, ein 4stimm. Gesang über: „Ein treu Gemahl“ zu gleicher Gelegenheit. (Über Crocker, siehe Müller's Königsberger Katalog p. 142. Er nennt sich „Marchiacus“. Die nachher unter Nr. 10 zu erwähnende Polorus'sche Komposition ist wohl nur in den Crocker'schen Umschlag geraten.)
4. *Elias Gerlach*, ein 10stimm. Gesang über „Beati omnes“ . . . zu derselben Gelegenheit. Gerlach nennt sich „Colditzensis disc. musicae studios.“ Das beiliegende Überreichungsschreiben ist gezeichnet mit „Torgau 5. Septbr. 1604“.)
5. *Leonhard Lechner*, Athesinus Wirttembergici chori musici (piae memoriae) quondam rector, ein 15stimm. Gesang über „Laudate dominum“ zu gleicher Gelegenheit. Obige Notiz giebt uns die bisher unbekannte Nachricht von Lechner's Todesjahr. Da die Hochzeitsfeier am 16. Sept. 1604 stattfand, so muss er kurz vorher gestorben sein, so dass er die Absendung des Gesanges nicht mehr selbst besorgen konnte.
6. *Valentin Neander*, Bricensis marchiacus, ein 8stimm. Gesang über „Beatus vir“ . . . zu der anderweiten Vermählung des genannten Herzogs mit der Markgräfin Magdalena Sibylla zu Brandenburg um 1607.
7. *Rogier Michael*, 8stimm. Gesang über „Illustri rutae“ . . . zu derselben Feierlichkeit.
8. *Samuel Völckell*, Kapellmeister auf der Plessenburg bei Kulmbach. 8stimm. Gesang über „Exaudiat te Dominus“, Trostlied für den Herzog Johann Georg I. nach dem Tode seiner Gemahlin, 1606.
9. Derselbe. Ein Jägerlied zu 5 Stimm., komponiert für den Herzog Johann Georg (I.) zu Sachsen, gleichzeitig mit Nr. 8 überreicht. Dasselbe ist im „Weidmann“ XIX., Nr. 27 von mir veröffentlicht..

10. *Johann Polorus*, Marchiacus (vgl. Nr. 3). Polorus dürfte mit dem 1603 als Violinist am Berliner Hofe und 1612 noch als Kapellmitglied daselbst genannten Hans Pole (Pohl) identisch sein (Schneider: Geschichte der Oper in Berlin, 1852. Anhang S. 22 u. 29). Ein 6stimm. Gesang über „Selig ist der gepreiset“, zu derselben Feierlichkeit wie Nr. 6.
11. *Johann Eckhard*, ein 10stimm. Gesang über „Wol dem, der den Herrn fürchtet“, zu derselben Hochzeit. Man darf den Komponisten wohl nicht mit Johann Eccard verwechseln.
12. *Johann Stollius*, Saxon. illustriss. aulae Vinariensis musicae olim praefectus (vgl. Anm. 1), ein 18stimm. Gesang „Laetare cum uxore“ ... zu derselben Gelegenheit.
13. *Johann Göckeritz*, Musicus instrumentalis sereniss. elect. Saxon., ein Gesang zu 8 Stimm. „Natali bona“ ... zur Geburt der Herzogin Maria Elisabeth, Herzog Johann Georg's (I.) und seiner zweiten Gemahlin Tochter (22. Nov. 1610).
14. *Michael Praetorius*, ein 8stimm. Gesang über „Audite haec“ ... zu derselben Feierlichkeit.

Die begonnene Sammlung älterer Notenmanuskripte werde ich gelegentlich fortzusetzen bemüht sein und kann ich vielleicht im Verlaufe einiger Zeit Weiteres mitteilen.

Ein Mummenschanz in Krakau 1592.

Von Dr. Reinhard Kade.

In der Beschreibung der Festlichkeiten, welche zu Ehren der Vermählung des churfürstlichen Administrators Friedrich Wilhelm in Krakau am 24.—30. Mai 1592 stattfanden, stößt mir folgende musikhistorisch nicht uninteressante Stelle auf, die ich im Wortlaut gebe. Sie steht in dem Locat 7297 des Kgl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden unter dem genaueren Titel: „Cammersachen in Churf. Saechs. Vormundschaft. 1591—1592. Vierter Theil.“ Der Verfasser dieses Gesandtschaftsberichtes war der Thumprobst Johann von Nostiz.

„Den Donnerstag den 25^{ten} hat der König eine stattliche Mummerey gehalten, also dass er in einem sonderlichen Thurm auf einen Fels gebauet, welcher für sich selbst in einem schönen hohen und weiten Saal, der zu diesem hochzeitlichen Fest sonderlich dazu gebauet, bis an einem gewissen Ort, dass zwischen den Thüren und

dem Ort, da die Königin und derselben Frauenzimmer gesessen, ein feiner geraumer Platz geblieben, und seindt erstlich acht Jungen, auf heidnisch mit Fackeln gekleidet aus dem Thurm auf zweien unterschiedenen Stiegen den Berg zu fahren herunter gestiegen, und sich auf beiden Seiten des Saals nicht weit von dem Felsen, gestellt; dann seindt ungefährlich 100 Schweizer mit Trummeln und Pfeifen gefolget, darauf seindt zehn Knaben mit gar lieblicher Melodey und mit einer sonderlich darzu geschickten*) Intraden herausgekommen; dann seindt 8 Geiger und 8 Musici mit Zinken und andern Instrumenten gefolget und alle miteinander eine liebliche Melodey und dazu qualificirten Intraden, sich miteinander successive vermischet und also musicirende bei einer guten halben Stunde getantzt; nach Vollendung desselben seindt 6 Personen auf heidnisch mit Sturmhüten und hohen Federbüschen ziemlich artlich geputzt, darunter der König und etliche vornehme Polnische Herren fast mit voriger Melodey und Intraden aus dem Thurm heruntergezogen, denen 6 Weibspersonen auch auf heidnisch gekleidet gefolget; diese haben fast auf einer ganzen Stunde einen Tanz, indem sie sich der arithmetischen Proportionen**) unter einander vermischet, und wieder zertheilet, artlich getantzt und nach demselben die königl. Braut, dem Herrn Landgrafen von Leuchtenberg gebracht; dann haben die 6 Mannspersonen fürgetantzt und die 6 Weibspersonen gefolget und hernachmals eine lange Weile mit dem königl. Frauenzimmer etzliche Galliarden getantzt und letzlichen mit voriger Melodey und Intraden wider ab und in Thurm gezogen“.

Ein historischer Irrtum.

Wie vorsichtig man im Beurteilen älterer Begebenheiten sein muss, um Handlungen nicht in ein falsches Licht zu stellen, beweist die Biographie Hans von Oyart's von Pasqué in der Niederrheinischen Musikzeitung 1865, p. 25. Als in der Schlacht bei Mühlberg 1547 Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen gefangen wurde, löste sich die Musikkapelle in Torgau nach Pasqué's Meinung auf und die Kapell-

*) Offenbar aus Dresden hingeschickt. Vielleicht vom damaligen Kapellmeister Rogier Michael.

**) Vgl. Eitner, Taenze. S. 106; auch Herzog Moritz Tanz 1571; siehe Becker, Hausmusik, Beilagen, pag. 99.

mitglieder beeilten sich dem neuen Herren (Moritz) sich anzubieten, nur Oyart war der Einzige der seinem Herren getreu blieb, der einen rührenden Brief der Anhänglichkeit an seinen gefangenen Fürsten richtete, in dem er versichert ihn auch im Unglücke nicht zu verlassen. Kurfürst Johann Friedrich empfahl Oyart, wie bekannt, seinen Söhnen in Weimar, die ihn aber hungern ließen, d. h. sie zahlten ihm den versprochenen Gehalt nicht aus. In dieser Darstellung erscheint Walther und die anderen Kapellmitglieder allerdings als ungetreue und wankelmütige Diener, die nur ihrem jeweiligen Vorteile nachlaufen. Die Sache lag aber ganz anders. Johann Friedrich sah sich bereits 1529 gezwungen die Gehälter seiner Kapellmitglieder bedeutend herabzusetzen, da die Kriegsvorbereitungen alle Gelder in Anspruch nahmen und 1530 entliefs er sogar dieselben, da er sie nicht mehr bezahlen konnte. Walther sah sich also gezwungen nach einem anderen Dienste umzusehen, doch die Bürgerschaft Torgaus vereinte sich zu einer Gesellschaft zur Erhaltung ihrer ihnen lieb gewordenen Kirchenmusik, sie stellte Walther die Sänger zur Verfügung und besoldete ihn, und um ihn ganz sicher an Torgau zu fesseln, schuf sie eine neue Lehrerstelle an der Schule und setzte ihn dort ein. Man trennte an der Schule das Cantoramt vom Organistenamt, übergab das erstere Walther und die Lehrgegenstände Gesang, Religion und lateinischen Sprachunterricht bis zur leichteren Lektüre. Der Organist erhielt die Elementargegenstände. Obiger Verein von Bürgern zur Erhaltung der Kirchenmusik legte sich den Namen „Cantoreigesellschaft“ bei und fand diese Einrichtung sehr bald in anderen Städten Nachahmung, da die Fürsten überall durch die Kriegsvorbereitungen das Geld für die Kapelle zurückbehielten, oder die Bürger erkannten, dass sie sich in dieser Weise ebenfalls wie in den Hofkapellen eine Kirchenmusik schaffen konnten. Luther war über das gänzliche Aufgeben der Kapelle in Torgau sehr aufgebracht, denn sie war das Ideal seiner Bestrebungen den Kirchendienst musikalisch auszuschnücken und zu beleben. Er richtete daher an den Kurfürsten ein sehr energisch abgefasstes Schreiben, was wenigstens den einen Erfolg hatte, dass er der Cantoreigesellschaft einen jährlichen Zuschuss von 100 Gld. zusagte. Als nun Herzog Moritz an Stelle des gefangenen Kurfürsten trat, verpflichtete er sich zur Weiterzahlung dieser 100 Gld. jährlich und erst 1548, als er die Hochzeit seines Bruders August, der sich mit einer dänischen Prinzessin vermählen wollte, ausrichtete, entschloss er sich selbst eine Kapelle einzurichten, die vorläufig bei der Hochzeitsfeierlichkeit fungieren und ihm dann nach Dresden folgen

sollte. Der Rektor Cruciger an der Wittenberger Universität erhielt den Auftrag, die Studentenschaft durch Anschlag am schwarzen Brette aufzufordern, der neu zu gründenden Kapelle als Sänger beizutreten und sich zum behufe dessen bei Johann Walther in Torgau zu melden. Am 22. Sept. 1548 unterzeichnete Kurfürst Moritz die Stiftungsurkunde, den 8. Okt. sang die neugegründete Kapelle bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Torgau und siedelte dann nach Dresden über. Dies ist der dokumentarisch beglaubigte Verlauf der Begebenheit. (Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau, Schulprogramm von 1868, p. 1 ff.) Walther konnte demnach seinen Herren gar nicht verlassen, da er schon seit 18 Jahren nicht mehr in seinen Diensten stand. Etwas anderes war es mit Oyart, der Hoforganist war und den Posten noch inne hatte, als der Kurfürst in Gefangenschaft geriet. Ob Herzog Moritz den alten Mann durch eine jüngere Kraft ersetzte, oder Oyart dem Eindringling abgeneigt war, dafür fehlen uns noch die Nachweise, wir wissen nur durch sein eigenes Schreiben, dass er den gefangenen Kurfürsten bat, ihn in seinen Diensten zu behalten, auch wenn er dadurch Not leiden sollte, „denn er sei nicht gesinnet (schreibt er) in Herzog Moritzens Dienste zu treten, sondern mit Freuden bereit, bei dem Kurfürsten zu bleiben und ihm zu folgen, in Betrachtung der gnädigen Wohlthaten, die ihm von des Kurfürsten Vetter (Oheim) und Vater, sowie von dem Kurfürsten selbst widerfahren“.

Eitner.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von F. W. E. Roth.

Die Darmstädter Hofbibliothek ist durch ihren Reichtum an Musikalien bekannt. Ein Teil derselben entstammt der älteren Hofbibliothek, ein anderer den Klöstern Seligenstadt und Wimpfen, sowie der Sammlung des Barons von Hüpsch, den größten Zuwachs an Musikalien erhielt die Bibliothek aber erst 1873 durch Einverleibung der Musikbibliothek des verstorbenen Großherzogs Ludwigs I., welche, soweit praktisch noch nötig, im Hoftheater, der ältere Teil in der Hofbibliothek als Fideikommis und separate Abteilung bewahrt wird. Über diese Musikbibliothek Ludwigs I. fertigte Dr. Walther 1873 einen gedruckten Katalog, welcher als: „Die Musikalien der Groß-

herzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt“ 1874 als Supplemente des Accessionskatalogs (1873) erschien und 169 Druckseiten Oktav umfasst. Walther nahm auch Musikalien auf, die bereits früher in der Hofbibliothek vorhanden waren, ließ aber alle liturgisch-musikalischen, sowie theoretischen Codices weg.

Im nachstehenden habe ich alle Codices, wie sie die kleine Abteilung „Musikalien“ des handschriftlichen Handschriftenkatalogs angibt, beschrieben. Es sind meist Autographen Hessen-Darmstädter Kapellmeister und haben für die Geschichte der Hofmusik zu Darmstadt wie für die allgemeine Literaturgeschichte der Musik Wert. Die übrigen Codices musste ich dadurch herausfinden, indem ich die Abteilung Liturgie größtenteils selbst in den Handschriften einsah, da der Katalog nur in wenigen Fällen angibt, dass der liturgische Text auch Musiknoten enthalte. Anderes ergaben Sammelbände, die ich von früher her kannte. Dass damit keine Vollständigkeit möglich ist, leuchtet ein und behalte ich mir Nachträge vor. Bei der Beschreibung ist auf Alter, Inhalt, Herkunft, literarisch-musikalische Notizen besonders Rücksicht genommen, ohne gerade zu sehr ins Detail zu kommen, und z. B. jede Sequenz zu verzeichnen. Die Beschreibungen sind nach der römischen Liturgie genau gemacht. Eine Trennung in Abteilungen fand ich bei dem kleinen Umfang nicht nötig.

Darmstadt, im März 1888.

1. Nr. 1946, Quart, Perg. saec. X. Prachthandschrift von guter Erhaltung, enthält das gekürzte Missale Gregors des Großen (ohne Lesestücke und comes derselben) verbunden mit dem gekürzten Antiphonar Gregors, letzteres mit Neumen ohne Linien. Aus Echternach a. d. Mosel. cf. Romanische Forschungen 1888, II. Heft, wo der Codex eingehend besprochen und Stücke daraus abgedruckt. Die Neumen stimmen mit Lambillotte's Ausgabe des Antiphonars Gregors (St. Gallen saec. X.) nicht überein.

2. Nr. 1949. Folio, Perg. saec. X. Lektionen aus Evangelien, teilweise mit Neumen ohne Linien. Stammt den Festen nach zu schließen aus einem Benediktinerkloster. Auf Seligenstatt (Hessen) deutet das Fest Peter exorc. Marcellin (Patronen desselben) hin, auch hat die Schrift Ähnlichkeit mit dem Ms. 1957 (aus Seligenstatt).

3. Nr. 1957. Folio, Perg. saec. X. — XI. Evangelienbuch aus Seligenstatt in Hessen. Genannt *liber comitis*, weil er dem comes (Diacon) für Lesung der Evangelien diente oder den comes der Lesestücke enthält. Blatt 182a eine Stelle mit Neumen ohne Linien, die

selbständiger Eintrag ist: Domine deus virtutum, beati omnes qui sperant in te, non privabis bonis eos, qui ambulant in equitate in secula seculorum. Laudabunt te. Qui diligitis dominum, letamini in domino et confitemini memorie sanctitatis eius. Sanctum est nomen tuum domine, qui replebis bonis esurientes iusticiam, et facis magnam timentibus te a progenie in progenies.

4. Nr. 1988. Quarto, Perg. saec. XI.—XIV. Aus St. Jacob in Lüttich. Über den Inhalt cf. Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1887, p. 488. Die Schriftchen Guido's von Arezzo im Chorgesang 1888, Heft 12 f. von mir veröffentlicht.

5. Nr. 725. Folio, Perg. saec. XII. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich, 167 Blatt. Grammatik des Priscian. Vorsatzblatt, Rest eines Musikstücks mit Neumen, zu lesen ist noch: Fabrice mundi in Variationen.

6. Nr. 885. Quarto, Perg. saec. XII. 155 Blatt. (Hüpsch 55). Lectionen (Collecten) durchs Kirchenjahr von Advent an mit Versikel und Orationen. Manches neumirt (ohne Linien). Blatt 121 die auf Flandern hinweisende Allerheiligenlitanei, Exorcismen, Gebete in dormitorio etc., wie solche im Benediktinerorden üblich. Enthält auch die Wachsweihe, die der Asche, der Palmen, sowie Praefationen und Hymnen, darunter: Inventor rutili und: Exultet iam angelica, neumirt. Am Ende defekt. Wahrscheinlich aus St. Jacob in Lüttich.

7. Nr. 931. Quarto, Perg. saec. XII. (Hüpsch 292, 225). Antiphonar, am Anfange defekt. Aus dem Cistercienserinnenkloster Burtscheid bei Aachen. Mit Neumen. Mehrfach in den Rubriken die cantrix genannt. Am Ende einige Hymnen, teilweise von Hand saec. XV. nachgetragen.

8. Nr. 3183. Quarto, Perg. saec. XII./XIII. Einband rotes Leder mit derben Eisenknöpfen. 228 neu nummerierte Seiten. S. 3. Hymnus: Verbum dei deo. Mone III., 118. S. 4 — 15 Calendarium. S. 16 Sacerdos missam celebraturus ante quam induatur vestibibus sacris, decantentur ab eo hii psalmi. Quam dilecta etc. Seite 9 die beim Ankleiden vor der Messe üblichen Gebete. S. 20 die Gebete vor dem Altare vor Beginn der Messe, Messgebete und alltägliche Praefation. S. 23 Stillgebet vor der Wandlung: Te igitur etc. Messformular bis zum Ende. Gebete beim Ablegen der priesterlichen Kleidung. Soweit ohne Noten.

Messe zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit mit Neumen. Sequenz: Benedicta semper saneta etc. mit Neumen (ohne Liniatur).

Missa de angelis. — Missa pro salute vivorum. — Pro peccatis.

— De spiritu sancto. — De sancta cruce. — De sancta Maria mit der Sequenz: *Fecunda verbo etc.* — Item sancte Marie mit der Sequenz: *Gaude Maria templum etc.* und: *Ave Maria gratia plena etc.* — De annuntiatione sancte Marie mit der Sequenz: *Ave preclara maris stella etc.* — Item de sancta Maria. — Officium in nativitate domini mit der Sequenz: *Natus ante secula etc.* — In epiphania mit der Sequenz: *Festa Christi etc.* — Lichtmessofficium mit den Weißen und der Sequenz: *Concentu parili etc.* — Aschermittwoch, *benedictio cinerum.* — Palmsonntag mit Weiße der Palmen und Procession mit Gesängen und zwar *ad introitum civitatis.* — Officien der Charwoche, darunter das: *Ecce lignum crucis etc.* — Die Weiße des Wachses mit Neumen.

S. 93, Der Taufritus von dem Exorcismus der vor der Kirchenthüre stehenden Täuflinge an bis zu Ende und zwar für männliche und weibliche Täuflinge verschieden. Mit Allerheiligenlitanei. Die verschiedenen Weißen auf Gründonnerstag (*lardus, oves etc.*). Gottesdienst zu Charsamstag *ante valves ecclesie.* — Ostern und Pfingsten. — Kirchweiße.

Officium commune sanctorum.

S. 147, Die Sonntagsmessen durchs Jahr vom Advent an, nach Epiphanie und Pfingsten.

S. 167, Besondere Gebete für Messen bei einzelnen Fällen. S. 177, Exorcismus *salis et aque.* S. 180 eine *benedictio armorum, pere et baculi, modus penitentie de homicidio, contra paganorum incursiones.*

S. 193, Officium beim Besuch der Kranken und Spendung der letzten Ölung. Mit Allerheiligenlitanei. Messe für die im Sterben Befindlichen, mit Neumen.

S. 205, Officium bei der Beisetzung der Leiche, mit Neumen. — Gebete für die Abgestorbenen, Gebete *iusta feretrum,* Beerdigungsgebräuche mit Neumen. — Gebete und Gesänge bei der Rückkehr vom Grabe.

S. 227—228 stammt aus einem anderen Codex, Sequenzen mit Neumen. — Das Buch repräsentiert demnach das gekürzte Missale und die Agende durchs Kirchenjahr und wie der Kalender und Gebrauch zu Burgholz in Kurhessen andeutet, ist es die Agende der Erzdiocese Mainz. Dass das Buch das Gebetbuch der hl. Elisabeth von Thüringen gewesen, wie ein unwissender Philolog in den hiesigen Handschriftenkatalog eintrug, ist von dem oben angegebenen liturgischen Inhalt aus allein schon falsch. Das Buch hat durch die sorgfältig neuemierten Gesänge für die Geschichte der Musik Wert, textlich enthält

es einiges, das in den Formularien bei Martène, *de ritibus ecclesiae Romanae* fehlt.

9. Nr. 815. Quart, Perg. saec. XII. — XIV. (ehedem mehrere Codices). Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Von Hand saec. XII., Text mit Neumen: *Sicut malus inter ligna silvarum etc.*

10. Nr. 3315. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück aus einem Antiphonarium aus Seligenstatt in Hessen. Mit Neumen ohne Linien. Ehedem an W. 4601 verklebt. — Stammt aus dem nämlichen Codex wie 3315 und bildete ehedem einen Teil eines Musiklehrbuchs, dessen einer Teil die Theorie, der andere die praktisch-liturgischen Beispiele enthielt.

11. Nr. 3314. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück einer Musiklehre, die auf Beruo's Tonarius beruht. Aus Seligenstatt (Hessen). Mit Musikbeispielen im Texte, welche in Neumenschrift ohne Linien. Druck: *Romanische Forschungen* 1888, II. Heft.

12. Nr. 545. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 367, 160.) Graduale Cölner Bistums. Auf dem Titelblatte (Papier, später eingefügt) von Hand saec. XVI: *Cantuale breve serviens pro usu sacro parochialis ecclesiae in Bumagen*. Mit Neumen auf 4 Linien. Am Ende defektes Hymnarium.

13. Nr. 867. Quart, Perg. saec. XIII. 98 Blatt. Lesestücke aus den Evangelien durchs Kirchenjahr. Rückseite von Blatt 1 Miniatur (sitzender Christus). Teilweise mit Neumen ohne Linien, die Weihe des Wachses auf Charsamstag ganz neumiert. Stammt aus einem Benediktinerkloster, auf Seligenstatt (Hessen) deutet Blatt LXXXIX die Erwähnung der Patronen desselben Peter exorc. und Marcellin. Am Ende defekt, bricht mit Andreas ab.

14. Nr. 868. Folio, Perg. saec. XIII. ineunt. (Hüpsch 622, 144.) Graduale, ehedem in der Prämonstratenserabtei Arnstein (Nassau), seit 12. März 1670 als Geschenk des Arnsteiner Abts Schlinckmann in Steinfeld (Rheinpreussen). Mit Neumen auf 4 Linien höchst sorgfältig geschrieben. Beginnt mit dem I. Adventsontage, Blatt 1—125 Antiphonar, Blatt 125v die verschiedenen Kyrie's, Gloria's, Blatt 129r bis 167 Hymnen durchs Kirchenjahr, auf Heilige, Kirchweihe, Apostel, das Credo, Praefationen, Sanctus, Agnus dei, Ite missa est, Marienlieder, Requiem, von 167 an Hände saec. XV. mit Hymnen und Verwandtes bis Blatt 185. An manchen Stellen ist die Gottesdienstordnung beige geschrieben, die Palmenweihe ist großartig und weitläufig, wie solche nur in ihrer Prachtentfaltung an Domkirchen üblich war. Hervorragender Art ist ebenfalls die Feier am Gründonnerstag und Charfreitag.

15. Nr. 886. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 648.) Psalterium mit Hymnen unten am Rande, an mehreren Stellen Notensysteme. Mit Miniaturen auf Goldgrund, leider am Ende defekt. Wahrscheinlich aus Grafschaft.

16. Nr. 871. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 228, 94.) Ehedem in St. Cunibert in Cöln. Graduale. Hunc librum ex vetusto in hunc splendidiorem statum ex liberali donatione decorari fecit 1763 reverendissimus et amplissimus dominus Julius (ein Wort radiert) patritius Mediolanensis archidiaconalium insignium collegiatarum ecclesiarum B. M. V. ad gradus et s.. (ein Wort getilgt) respective decanus archidiaconus Tremoniensis et Hammoniensis necnon canonicus diaconus capitularis huius sacrae nuntiaturae magister camerae. Prachtband des 18. Jahrh. Auf der Rückseite von Blatt 1 Namen von Chorales 1588 bis 1626. Antiphonen von Advent an mit Neumen auf 4 Linien, von Blatt 65 an auch Hymnen z. B. Crux fidelis inter (Mone I, 131), Exultet iam angelica etc. (Daniel V, 303). Am Ende Episteln und Lesestücke mit Noten.

17. Nr. 870. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 698.) Eintrag wie bei 871, dem es im Einbände conform ist. Graduale. Aus St. Cunibert in Cöln. Inhaltlich von 871 verschieden, enthält es mehr die Responsorien, am Ende stehen solche auf die Ewalde, Pantaleon, Cunibert etc. Mit Neumen auf 4 Linien.

18. Nr. 2777. Quart, Perg. saec. XIII. exeunt. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich. Darin der Hymnus: O crux frutex salvificus des hl. Bonaventura mit Noten auf 4 Linien. Facsimile und neuer Satz für Harmonium oder Orgel in: Der Lebensbaum ed. II. Freiburg i. B. 1888 8vo. — Roth, Lat. Hymnen s. v.

19. Nr. 845. Folio, Perg. saec. XIII.—XV. Antiphonar Cölner Diöcese. (Hüpsch 16.) Am Anfange ein Officium auf St. Servatius mit Hymnen, alles mit Noten. Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus dei. Officium in transfiguratione domini mit Hymnus: Laudes deo dicat etc. — Dieser Teil von Hand saec. XV. Hierauf das Antiphonar vom Advent an saec. XIII.

20. Nr. 990. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 312, 1). Psalterium. Unten am Rande öfter Notensysteme von späterer Hand, am Ende eine Anleitung über die Töne.

21. Nr. 938. Octavo, Perg. saec. XIII.—XVI. (Hüpsch 187, 136.) Antiphonar Cölner Bistums mit Noten (saec. XV.). — Desgleichen saec. XIII. — Vigiliae mortuorum. — Gehörte dem Joannes Hackenbroech choralis 1574.

22. Nr. 888. Quart, Perg. saec. XIII.—XIV. (Hüpsch 481, 282.) Der liber usum ordinis Cisterciensis, dem Abte Stephanus zugeschrieben. 80 Blatt. Blatt 45—47: De cantore et solatio eius (Cap.) CXXIII. Handelt von dem Amte des Kantors im Cistercienserorden, für Ausübung des Gesangs interessant. Druck in Tissier; bibl. script. ord. Cisterc. Bonfontaine 1660, folio. I.

23. Nr. 883. Folio, Perg. saec. XIV. Antiphonar. (Hüpsch) defekt. Geschenk des Cristian de Erpel Pfarrers in Spele Cölner Bistums und Cölner Domvikar an die Kirche beate Marie in Pasculo Coloniensi 1388 ipso die vigilie festi Palmarum.

24. Nr. 876. Großfolio, Perg. saec. XIV. Missale mit Initialen und einem blattgroßen Gemälde. Cölner Bistums. Anno domini millesimo ccc. quadringentesimo sexto in vigilia Ambrosii obiit quondam bone memorie dominus Henricus de Wintersbach decanus huius ecclesie, qui donavit diete ecclesie sancti Cuniberti hunc librum missalem, breviarium, duo psalteria, quorum unum est glosatum, que iacent in cathenis in choro, quo prepositus stare consuevit pro tempore. Item annos gracie prebende sue. Item curiam suam claustralem, que vendita fuit pro quingentis marcis minus quindecim.

25. Nr. 3111. Folio, Perg. saec. XIV. Officium. In natali XI milium virginum Anthiphon supra psalmos ad vespervas. O quam pulchra etc. Unter anderm auch: Pange lyram, non deliram etc. — Blatt 1—5.

Officium auf St. Agnes. In festo Agnetis virginis. O pulchra facie, sed fide etc. — Blatt 5—10.

26. Nr. 863. Folio, Perg. saec. XIV. (Hüpsch) defektes Antiphonar Cölner Bistums.

27. Nr. 2663. 8vo., Perg. saec. XIV. Ehedem der Karthause in Cöln gehörig. (Hüpsch.) Enthält die Musiktheorie des *Johann de Grocheio*. — cf. Monatshefte 1888, p. 50.

28. Nr. 3317. 8vo., Perg. 2 Blatt saec. XIV., zusammengehörend, mit Quadratnoten auf 4 roten Linien, ein Volkslied aus Flandern, Text in Germania 1887, p. 255 von mir abgedruckt, doch muss es Zeile 5 heißen: „Et mors tua“ und Zeile 11: „mori“. Das zweite Blatt Bruchstücke von Marienliedern und Hymnus auf St. Nicolaus. Roth, Hymnen n. 399 und 183. — Die Hschft. bildete ehedem einen Teil von Nr. 3094 (liturgische Fragmente).

29. Nr. 394. Groß-Quarto, Perg. saec. XIV. Brevier aus Lütlich ohne Musik. Am Anfange und Ende defekt. 817 Blatt, von roher Hand Initialen häufig ausgeschnitten. Blatt LVIII Initial Glocken-

spieler sitzend die Glocken mit Hämmern schlagend, unten Jüngling Viola spielend, Blatt Vc LXXIIv musicierende Engel (Viola und Harfe), Blatt Vc LXXIIIv desgleichen (Viola).

30. Nr. 1211. 8vo., Perg. saec. XIV. Am Anfange fehlen 2 Blatt. Psalterium. 80 Blatt, die Allerheiligenlitanei am Ende weist mit ihren Namen Amandus, Audomar, Bavo, Bertinus, Winnocus, Guttagonus etc. auf Flandern hin. Gute Initialen, darunter ein Glockenspieler, sitzend und die Glocken mit Hämmern schlagend.

31. Nr. 857. Quarto, Perg. saec. XIV.—XV. Ehedem 2 besondere Codices. 120 Blatt. Aus Wedinghausen (Westfalen). Benedictionale, teilweise mit Neumen, von Advent bis Palmarum, Blatt 1 bis 50. — Blatt 51r *Ex autentico libro sacramentorum Gregorii pape urbis Rome incipit ordo ad baptizandum infantes. Ritus für Männer und Frauen.* Teilweise mit Noten. Der zweite Codex beginnt Blatt 61r (saec. XV.) Wachsweihe auf Lichtmesse, Benedictionale von Palmarum an, die Osterpraefation neuuiert, am Ende Exorcismen.

32. Nr. 838. Folio, Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch. 256, 3.) Blatt 1r steht: *Ad honorem omnipotentis dei, gloriosissimae semper virginis Mariae necnon sanctorum confessorum pariterque pontificum Clementis, Cuniberti ac beatorum Ewaldorum martyrum patronorum correctus iste liber impensis domini Nicolai Krieptz canonici anno domini millesimo quingentesimo octuagesimo octavo pro diaconis in latere reverendi domini praepositi stantibus et cantantibus.* (Hand saec. XVI.): Blatt 2 — 7 die Allerheiligenlitanei; dann neu paginiert die Psalmen Blatt 1 — 75, dann ehedem selbständiger Codex mit neuer Paginierung saec. XIV. Antiphonar mit Noten von Weihnachten bis Ostern, mit Hymnen gemischt. Am Ende Bruckstück eines Officiums auf Thomas Cantuariensis episcopus.

33. Nr. 940. 8vo., Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch 718.) Antiphonarium Cölner Bistums. Am Anfange defekt.

34. Nr. 2782. Folio, Buchdeckel saec. XV. ehedem dem Johannes Beckenhaub Moguntini inscripta. *Divi Bonaventura cum textu sententiarum tabula.* Aufgeklebt ein Papierblatt mit Text: Ein schone tageweis mit Noten. (Wächterlied):

Aus hertzen wee klag sich ein helt
In strenger hut verborgen
Ich wünsch ihr heil die mir gefelt etc.

35. Nr. 2225. Quart, Papier, saec. XV. Schulbuch, geschrieben 1410. Darin Blatt 70—71 Volkslieder mit Noten:

1. Begirlich in dem hertzen min
Mit rechter lieb in stetikeit etc.

2. Ich stund in ellend naht vnd tag,
Ob ich wol frölich sing oder sag etc.
3. Eberli du bist so gar ein guoter man
Wenn du gedrinckest
So leistu Erberlins buntschuo an etc.
4. Ich lob ritter vnd frölin fin
Und lass die steltzer krüppel sin etc.
5. Gluck vnd alle selikeit
Vil guoter iar in wirdikeit etc.

36. Nr. 949. 8vo., Perg. saec. XV. Incipit ordo missalis fratrum Minorum secundum consuetudinem Romane curie etc.

37. Nr. 939. Perg., hoch 8vo., saec. XV. Agende und Antiphonar (defekt). Aus Cöln. (Hüpsch.)

38. Nr. 930. Quart, saec. XV. Perg. Antiphonarium. (Hüpsch 379.)

39. Nr. 840. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 384, 224.) Antiphonar Cölner Bistums.

40. Nr. 51. Folio max., Perg. saec. XV. Chorpsalter mit Hymnarium und einigen Antiphonen am Ende, mit Noten, das Kalendarium defekt (fehlt Januar und Februar).

41. Nr. 99. 8vo., Perg. saec. XV. 6 Blatt, Bruchstück eines Antiphonars.

42. Nr. 14. Papier, 12^o, saec. XV. Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Blatt 46. Anleitung über Mensur der Noten. Duplex nota sic figuratur. Mit Musiknoten. 1 Seite.

43. Nr. 434. Quart, Papier, saec. XV. (Hüpsch.) Aus St. Jacob in Lüttich. Auf den Deckeln Text aus einem Officium auf St. Laurentius mit Neumen auf 4 Linien saec. XI.—XII.

44. Nr. 837. Folio, saec. XV. Perg. (Hüpsch 39, 511). Missale aus Cöln. Am Anfang eine Einleitung über Gebrauch kirchlicher Gesänge für die verschiedenen Feste. Sammlung von Kyrie's mit Noten. Missale mit Praefationen und Pater noster in Musik. Ehedem in St. Cunibert in Cöln.

45. Nr. 842. Großfolio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 223, 477.) Chorbuch aus Köln. Vorsatzblatt von Hand saec. XV. der Hymnus in transfiguratione domini sequentia: Laudes deo dicat per omnia etc. mit Noten. Blatt 1 in dem Initial A ein Dudelsacksbläser gezeichnet. Die Officien der Heiligen am Ende enthalten nur wenige Hymnen, meist nur Antiphonen, dagegen ist ein Anhang von anderer Hand reich an Hymnen mit Noten.

46. Nr. 848. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 473, 1.) Chorbuch Cölner Diocese. — Kalendarium. — Psalmen mit Antiphonen

gemischt, letztere mit Noten, mit Hymnarium durchs Kirchenjahr und Responsorien mit Noten. — Am Ende eine Anleitung über die Töne 1—8 nach dem Beispiele: Dixit dominus domine meo etc.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

* Bei den unters Alphabet zu stellenden Autornamen, mag es in Bibliotheks- oder in Antiquarkatalogen, in Registern oder Lexika sein, herrscht in der Musikwissenschaft noch eine große Willkür. Fast jeder Verfasser hat seine eigenen Ansichten und Gewohnheiten, oder lässt sich auch nur vom Zufall leiten ohne daran zu denken, wieviel unnützes Suchen er anderen dadurch verursacht. Bei den deutschen, italienischen und englischen Eigennamen wird eine Meinungsverschiedenheit seltener eintreten, außer bei Namen die in zwei Lesarten bekannt sind, wie Soriano und Suriano, Buononcini und Bononcini, Buontempi und Bontempi, Byrd und Bird, Reincken und Reinken u. a. m. Auch die leidige Uneinigkeit über die Placierung des ä und ü im Deutschen verursacht stets ein unnützes Herumsuchen, da der eine zwischen a und ä keinen Unterschied macht und der andere ä ganz richtig für einen Doppellaut ae hält und ihn demnach unters Alphabet ordnet. Die Hauptverwirrung besteht aber in den niederländischen und französischen Autornamen mit ihren „van, vander, den, de, de la und la“, welche von einer Anzahl Schriftsteller in der willkürlichsten Weise behandelt werden und die mit einer Hartnäckigkeit an ihrer vorgefassten Meinung hängen, die jede Diskussion vergeblich macht. Wenn als Grund für die Einstellung ins Alphabet unter obige Vorwörter angegeben wird, dass sie zum Eigennamen unbedingt gehören, so müsste man konsequent sein und z. B. Adrien de la Fage nicht unter Lafage einordnen, oder Pierre de la Rue unters L, sondern wie L'abbé Gervais de la Rue unters D. So wird Pierre-Antoine de la Grange unters D und Anna de la Grange unters L gestellt. Herr Vander Straeten macht es noch schlimmer. Er stellt im 1. Bande seines Quellenwerkes „La musique aux Pays-Bas“ Jacques de Buus unters B u. v. 4. Bande ab unters D. Jacques Wert im 1. u. 2. Bande unters W u. v. 3. ab unters D. Da hier von Adelsnamen nicht die Rede sein kann, so gehört das Vorwörtchen gar nicht zum Namen und sie selbst haben es auch nie gebraucht. Mir ist wenigstens kein Druck von Wert bekannt, worin er sich Jacob de Wert unterzeichnet. Mit weit größerem Rechte müssten sie Ludwig van Beethoven unters V setzen, doch wer thut dies? Die alte Zeit ordnete die Autornamen unter die Vornamen und erst im 18. Jahrh. begann man sie unter den Eigennamen zu setzen. Der neuesten Zeit sollte es vorbehalten bleiben, die merkwürdige Entdeckung zu machen, dass es allein richtig ist, die Namen unter die Vorwörter zu stellen. Wer sich nun berufen fühlt, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen, der steht vor einer schwer zu lösenden Aufgabe und es bleibt ihm schliesslich nichts übrig, um eine Einheit zu erzielen und alles zeitraubende Suchen zu umgehen, als jeden Namen unter den eigentlichen oder angenommenen Eigennamen zu setzen und in zweifelhaften Fällen sich Fétis' Biographie universelle anzuschliessen, die bis heute noch von keinem neueren lexikalischen-musikbiographischen Werke übertroffen ist. Die Redaktion ersucht die sich für das Thema Interessierenden ihre Meinung in den Monatsheften gefälligst auszusprechen.

* Der preussische Staat hat die Instrumenten-Sammlung des Herrn Paul de Witt in Leipzig angekauft und vorläufig in der alten Bauakademie am Werderschen Markt in Berlin aufgestellt. Die Sammlung bleibt vorläufig noch geschlossen und entzieht sich daher zur Zeit einer näheren Beleuchtung, wem aber die Vergünstigung zu teil geworden ist, dieselbe besuchen zu dürfen, der muss die segensreiche Wirksamkeit des Herrn Prof. Dr. Philipp Spitta in Berlin anerkennen, dem es behufs seiner Stellung im Staate gelungen ist, das Interesse der Regierung auch für die Musikgeschichte zu erwecken und dieselbe eine so bedeutende Summe Geldes zur Verfügung stellt, um in den Besitz dieser kostbaren Sammlung zu gelangen.

* In England ist kürzlich ein Prachtwerk über alte Instrumente erschienen, betitelt: *Hipkins (A. J.) Musical instruments Historic, Rare and Unique the selection, Introduction and Descriptive notes by . . . F. S. A. Lond.* (Verfasser des Artikels „Pianoforte“ in der *Encyclopædia britannica*.) Illustrated by a series of fifty plates in colours drawn by William Gibb. Edinburgh, Adam and Charles Black. 1888. In groß. Fol. 107 Seiten Text neben den 50 Tafeln Abbildungen in Farbendruck. Dieselben enthalten die sorgsamsten Nachbildungen von Instrumenten, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen befinden. Sie umfassen Blas-, Streich-, Klavier- und Orgel-Instrumente in reicher Auswahl, denn auf jeder Tafel befinden sich 2, 3 und mehr Instrumente. Der Lacküberzug bei den alten Streich- und Reifsinstrumenten z. B. ist so täuschend nachgemacht, dass man mit Freude diese prächtigen Reproduktionen betrachtet. Orgeln und Klaviere finden sich in allen denkbaren Formen. Auch bei diesen ist die äußere Ausstattung oft eine prachtvolle und mit Naturtreue wiedergegebene. Das Werk kostet 200 Mk. Exempl. besitzen die kgl. Bibl. in Berlin und die kgl. Hochschule für Musik ebendort.

* Catalogue LIX. de Ludwig Rosenthal's Antiquariat à Munich (Bavière). 16 Hildegardstr. 16. Enthält auf S. 149—160 eine Sammlung meist kostbarer alter Musikdrucke und eine Hds. von 56 Bl. alte Traktate aus dem Ende des 13. Jahrh. von Guido, Guido Fabe u. a.

* In dem 3. historischen Konzerte des Herrn Dr. E. Bohn in Breslau, welches nur spanische Komponisten enthält, kamen folgende Chorwerke zu Gehör: Crist. Morales, T. L. de Victoria, Mat. Veana, Diego Cáseda, Teodoro Ortells, Seb. Duron, Juan Garcia Salazar, Diego Muelao, José de Torres Martinez Brabo, Franc. Secanilla, Ramon Félix Cuellar y Altarriba und Hilarion Eslava. Komponisten die in dem Zeitraum vom 16.—19. Jahrhundert gelebt haben. Das Textbuch enthält die Originaltexte nebst deutscher Übersetzung.

* Eine der neueren Posteinrichtung über die Versendung von Handschriften ins Ausland scheint noch wenig bekannt zu sein. Dieselben können als Streifband mit dem Vermerk „Geschäfts-Sachen“ versendet werden und unterliegen der Taxe der Streifbände, nämlich 50 g je 5 Pf., doch ist der geringste Satz 20 Pf. In dieser Weise lassen sich Notenmanuskripte, wissenschaftliche Arbeiten aller Art versenden, nur darf keine briefliche Mitteilung dabei liegen.

* Anfragen. Venedig, als Republik, rechnete die Jahre nach dem „Calculus Pisanus“ und blieb deshalb ein Jahr zurück. Wann trat es in die allgemein gültige Jahreszählung?

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiburg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 2. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 9.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Über den Gebrauch der zufälligen Versetzungs- zeichen bis zum 17. Jahrhundert.

(Rob. Eitner.)

Keine Stelle in der Musikgeschichte ist uns so lange in Dunkel gehüllt geblieben als der Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen in den Tonsätzen der alten Meister. Die acht Oktavgattungen, Kirchentonarten genannt, schlossen ursprünglich jeden Ton mit einem Kreuz oder Be aus, da sie in der Amoll-Tonleiter, der ursprünglich hypolydischen Tonleiter gebildet waren. Wie lange man an diesen sogenannten diatonischen Tonarten streng festgehalten hat, lässt sich heute ebensowenig feststellen, als ihre Einführung und Feststellung selbst. Soviel steht nur fest, dass mit den Versuchen der Mehrstimmigkeit die Tonarten immer mehr von ihrer Stetigkeit einbüßten, und Sänger wie Komponisten einen geheimen Pakt gegen das Verbot der Kreuze und Be, oder der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen schlossen. Geheim kann man ihn nennen, da kein Lehrbuch uns Kunde giebt nach welchen Gesetzen oder Gebräuchen sie bei Verwendung des Chromas handelten. Sie sprechen zwar alle von der *musica ficta*, doch in so zurückhaltender Weise und so dunkelen und unbestimmten Ausdrücken, dass sich aus ihren Lehrbüchern wenig oder gar nichts entnehmen lässt. Der einzige, der geradezu mit der Sprache herausrückt, ist der Theoretiker *Prosdocimus de Beldemandis* um 1412. Da er nun seine Worte auch mit einem Beispiel begleitet

(siehe M. f. M. 17, 65), so gelangen wir dadurch zur Gewissheit, dass ihre melodischen Intervalle durch Verkleinerung und Vergrößerung sich genau nach unseren modernen Gehörsansichten unter einander verbanden. Dennoch hingen sie in einem Maße von der Tonalität der gewählten Tonart ab, dass es außerordentlich schwierig für uns ist die Grenze zu erkennen und festzuhalten, wo sie dem Wohlklange freien Lauf ließen und wo sie sich streng in die Tonart fügten. Wer mit feinem Sinne darauf lauscht, dem erscheint der meist plötzliche Rückfall in die Tonalität der Tonart oft recht unbehilflich und unschön und doch darf man gerade bei solchen Stellen keine Milderung durch Erhöhungen und Erniedrigungen anbringen, da man dadurch den Charakter ihrer Tonsätze völlig zerstören würde.

Um nun hinter die Geheimnisse des Gebrauchs der Versetzungszeichen zu gelangen — denn da sie dieselben nicht einzeichneten, so kann man desto sicherer darauf schließen, dass sie ganz feste und bestimmte Gebräuche hatten — müssen wir mit großer Sorgfalt diejenigen Beispiele sammeln, wo sie durch irgend einen Umstand gezwungen waren, dieselben zu verraten. Solche Beispiele finden sich von den frühesten Zeiten der Mehrstimmigkeit bis ans Ende des 16. Jahrhunderts und mehren sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab in auffallender Weise. Doch auch selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Ansichten der verschiedenen Nationen nicht übereinstimmend. Während der Deutsche und Niederländer noch mit großer Zurückhaltung ein Versetzungszeichen vorschreibt, und sogar bei Nachdrucken von Tonsätzen italienischer und französischer Komponisten, die eingezeichneten Versetzungszeichen fortlässt, so finden wir sie bei den beiden zuletzt genannten Nationen in reichlicher und oft verwunderlicher Weise verwendet. Unsere Vordermänner in der Erforschung der Musikgeschichte kamen in nicht geringer Verzweiflung, wenn ihnen ein e mit einem \sharp begegnete, oder ein f mit einem \flat . Heute wissen wir, dass dies nicht Versetzungszeichen in unserem Sinne sind, sondern Warnungszeichen. Hier sollte der Sänger von der herkömmlichen Erhöhung oder Erniedrigung absehen und die Note in ihrer ursprünglichen Tonhöhe singen. Gerade diese Beispiele geben uns aber die sicherste Handhabe, nach welchen Gesetzen die Sänger die Versetzungszeichen anzubringen hatten. Aus ihnen ergibt sich auch das für uns so wichtige und ganz besonders zu beachtende Grundgesetz bei allen Erhöhungen und Erniedrigungen, dass nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unserem Sinne das Versetzungs-

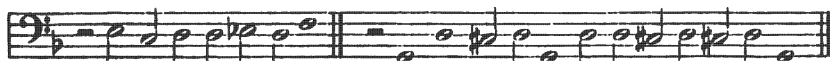
zeichen bestimmte, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich. Wir haben also vor allem danach zu sehen, wie sich die Stimme in sich bewegt und nicht in welchem Verhältnisse der einzelne Ton zum Akkorde steht. Richten wir auf das Letztere unser Augenmerk, so gelangen wir nie zu einer richtigen Erkenntnis und bleiben stets im Zweifel ob hier ein Versetzungszeichen erlaubt oder verboten ist. Nun kommen aber Fälle vor, in denen der Komponist oft recht ruckweise in die Haupttonart zurückgeht und hier müssen wir von der Führung der einzelnen Stimme absehen und den Zusammenklang ins Auge fassen. Hier sind auch in den seltensten Fällen Versetzungszeichen anzuwenden, wenn auch der Zusammenklang noch so hart und ungefüge ist.

Ich stelle nun in folgendem die Gesetze zusammen, die sich aus den Tonsätzen, in denen hin und wieder die Einzeichnung eines Versetzungszeichen sich findet, ergeben haben und lasse diesen eine kleine Auswahl Beispiele folgen, die mehr zur Belehrung als zum Beweise dienen sollen. Beweisende Beispiele müsste ich in solcher Anzahl anführen, dass sie ein Buch für sich bilden würden. Wer aber nach belehrenden Beispielen sucht, der findet sie selbst überall, besonders aber in Johann Eccard's *Newe Lieder mit 5 und 4 Stimmen*. Königsberg 1589 (Exempl. in Berlin, Elbing, Danzig; auch von Teschner einzelne in Part. herausgegeben in Geistl. Musik aus den 16. und 17. Jahrhundert, Magdeburg, Heinrichshofen.) Beispiele von Cyprian de Rore habe ich vermieden anzuführen, da er für seine Zeit nicht maßgebend war. Rore war ein eminenter Neuerer und wer von den späteren Komponisten die alten Regeln verletzte, der berief sich stets auf Rore. Er stellt also nicht die Regel, sondern die Ausnahme dar. Wer aber nach klassischen Beispielen sucht, der studiere Palestrina's Werke und er wird für jede Wendung und jedes Gesetz zahlreiche Belege finden.

1. Hilfsnoten nach oben und unten werden erniedrigt, resp. erhöht. Die Bezeichnung Hilfsnote ist nicht genau und passt beim 4. Beispiele gar nicht, doch suchte ich nach einer umfassenden Bezeichnung, welche den Schritt charakterisiert. Im 4. Beispiele beachte man das c, welches nicht in cis erhöht wurde, obgleich c auch Hilfsnote ist. Auch heute würden wir noch c d es schreiben und nicht cis d es. Hier ist der Wohlklang entscheidend.

1. Willaert 1546.

2. Vecchi 1597.



3. Morales 1541.

4. De Latre 1555.

5.



Warnungszeichen :

6. Archadelt, Missae 1557.

7.

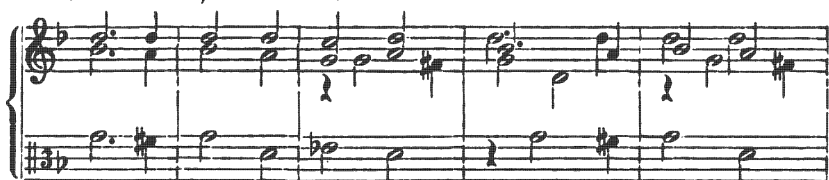


8.

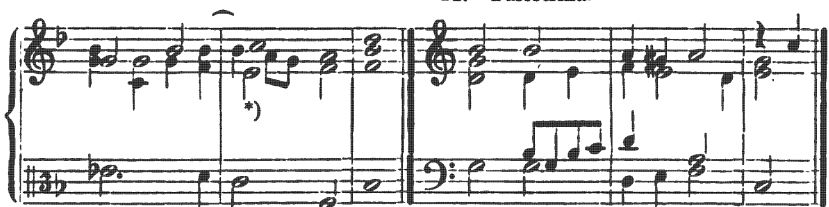
9.



10. Palestrina, Lamentationes.



11. Palestrina.

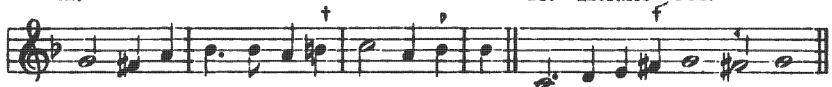


*) Trotz des *b* im Alt hat der Tenor doch *e* als Leiteton zu *f*.

2. Steigt die Stimme mehrere Stufen in die Höhe und verweilt auf dem höchsten Tone, so erhält der vorletzte Ton die Bedeutung eines Leitetons und muss zur nächsten Stufe eine kleine Sekunde bilden :

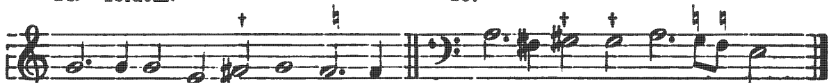
12.

13. Morales 1541.



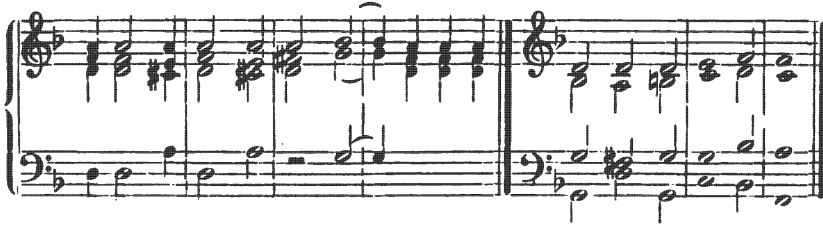
14. Ibidem.

15.



16. Palestrina.

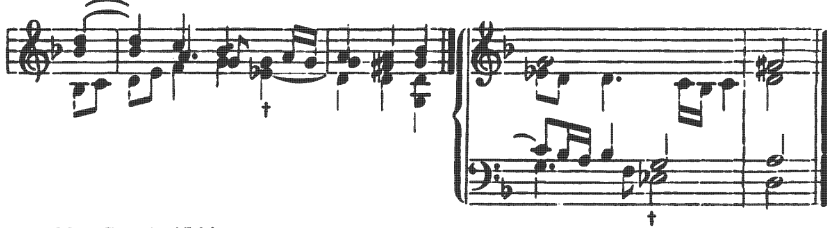
17. Lechner 1577.



3. Leitet der Bass den Schluss ein und berührt vor der Dominante die Sext, so wird dieselbe erniedrigt:

18.

19.



20. Bruck 1544.



Dasselbe tritt auch beim Halbschlusse ein, wie Beispiel 21 beweist.

21. Palestrina.



4. Jeder Halb- und Ganzschluss, d. h. jeder Abschluss auf der Dominante oder der Tonika schließt mit einem Durakkorde. Siehe Beispiel 19, 21 und 22, welches in vielfacher Weise belehrend ist:

22. Palestrina.



5. In der Cadenz wird der Leiteton stets erhöht. Dieses Gesetz war so selbstverständlich, dass selbst Rore und Eccard nie oder nur wie zufällig ein \sharp einzeichnen.

6. Ein f verlangt sowohl im Quarten- als Quintenschritt stets b und das b stets es . Hiernach hat sich auch der Zusammenklang (Akkord) zu richten. Obige Beispiele geben vielfache Beweise dessen.

7. Die Intervalle des Motivs werden in ihren kleinen und großen Verhältnissen von den nachahmenden Stimmen soweit genau wiedergegeben, als es die Tonalität nicht stört.

23. Zarlino 1567.

24. Palestrina. Thema-Einsatz.



25. Eccard 1589.



Zum Schlusse gebe ich noch einige Beispiele aus Eccard, (der in 1589 jedes Versetzungszeichen einzeichnet) aus denen man lernen kann, wann die Alten kein Versetzungszeichen anwendeten. Man beachte die Sternchen.

26.

27.

Auch Beispiel 11, Takt 1, Tenor g h e d, statt eis, gehört hierher.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von F. W. E. Roth.

(Schluss.)

46a. Nr. 849. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 627, 155) Antiphonarium Cölnner Bistums. —

47. Nr. 855. Folio, Perg. saec. XV. Chorbuch mit Calender, Allerheiligenlitaniei und Hymnarium. Liber collegiatae S. Andreae in Colonia anno 1536 secundus a latere decani. Das Hymnarium mit Noten.

48. Nr. 862. Folio, Perg. saec. XV. Agende und Benedictionale. Hec responsoria cum antiphonis, que sequuntur, cantanda sunt in locione altarium in cena domini, Cuniberti, sancti Johannis, sancti Anthonii, sancti Quirini, sancte Margarete, Marie Magdalene, duodecim apostolorum, sanctorum Dyonisii etc., sancte crucis, sancte Barbare, s. Katherine, b. Marie virginis, in altari in armario. Mit Noten. —

49. Nr. 859. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 626, 154). Aus St. Cunibert in Cöln. Officium de sancta Aldegunde virgine mit Noten. Eintrag Blatt 10. (Hand saec. XV). Hunc librum scribi fecit honorabilis dominus Johannes Erlich de Andernaco reverendissimi domini archiepiscopi Treverensis in hac ecclesia sancti Cuniberti vicarius, et ipsum huic ecclesie sancti Cuniberti ob remedium anime sue ac benefactorum suorum contulit. Et quod uti debeant successores sui cum consedentibus et in eodem libro cantantibus in festivitatis infrascriptis salvo tamen, quod semper maneat in eadem ecclesia sub custodia thesaurarii et non alias. Anno domini M cccc. lxxxii^o ultima Marci. Antiphonarium von Sonntag nach Ostern an. Reich an Officien auf Cölnner Lokalheilige, Blatt 36r eine historia de sancta Elizabeth (v. Thüringen), St. Martha, Ewalde und das Stabat mater dolorosa. Alles mit Noten. —

50. Nr. 880. Quart, Perg. saec. XV. teilweise Palimpsest einer Hs. saec. XII. Episteln und Evangelien durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Wahrscheinlich aus Grafschaft. 282 Blatt. —

51. Nr. 881. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale. Hoc graduale scripsit et complevit frater Johannes de Leone (?) fratrum ordinis beate dei genitricis Marie de monte Carmeli anno domini millesimo cccc^o duodecimo. Orate pro eo. —

52. Nr. 864. Folio, Perg. saec. XV. Missale des Prämonstratenserklosters Steinfeld in Rheinpreussen, mit Hymnarium und dem

Officium auf den hl. Potentinus Patrons Steinfelds. 1501 ergänzt und erweitert. Mit blattgroßem Gemälde.

53. Nr. 861. Kleinfolio, Perg. saec. XV. Psalterium mit auf Cöln weisender Allerheiligenlitanei (defect). —

54. Nr. 890. Quart, Perg. saec. XV. Lektionen durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Am Anfang defect. Wahrscheinlich aus Seligenstatt (Hessen). —

55. Nr. 877. Folio, Papier, saec. XV. (Hüpsch 844, 481). Lektionen aus der hl. Schrift vom Advent an, teilweise mit Noten ohne Linien über dem Texte. —

56. Nr. 874. Folio, Perg. saec. XV. 178 Blatt. Missale aus Cöln, mit blattgroßem Gemälde der Cölner Schule. —

57. Nr. 933. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 814, 257). Graduale Cölner Bistums mit Noten. Mit Hymnen. Gehörte dem Petrus Schriber Coloniensis. —

58. Nr. 934. Kleinoktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 516, 3). Psalterium und Gebete am Ende (defect). Blatt 1. Initial, König David Harfe spielend. Auf später eingefügtem Papiervorsatzblatt steht: Liber psalmorum monasterii sancti Jacobi Leodiensis. Ad usum nonni Lamberti Destier et confratrum. 1610. —

59. Nr. 995. Oktav, Perg. saec. XV. Brevier mit Calender. Am Ende eine historia de conceptione mit neumierten Antiphonen sowie Stellen aus Anselm Cantuariensis als Lektionen, ferner andere Officien, unter denen de visitacione beate Marie, S. Barbara. —

60. Nr. 980. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch) Chorpssalter Cölner Bistums.

61. Nr. 954. 12^o. Perg. saec. XV. (Hüpsch, 536, 266). Chorpssalter eines Nonnenklosters Cölner Bistums mit Noten. Gehörte der Schwester Maria Christine Vinhagen Predigerordens, dann der Gertrudis Rosa von Metternich (XVII. Jahrh.) —

62. Nr. 970. Oktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch, 578, 238). Liber collegiate ecclesiae sancti Cuniberti Coloniensis pro domino decano. Graduale mit Noten. Nach den Altären geordnet (historisch wichtig!), sodann Officien, darunter solche auf Cölner Lokalheilige.

63. Nr. 1141. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 762, 138). Antiphonarium Cölner Bistums. Am Ende: In suscepcone novi (!) sororis benedictio. Gehörte der Elisabeth Cossmann.

64. Nr. 3110. Folio, Perg. saec. XV. exeunt. Mit Quadratnoten. Officien auf Agatha mit Versikel und dem Antiphon zum Magnificat: Hodie beata virgo etc. Zur Complet: Mater patris et filia etc. Die

Handschrift enthält in drei Heften von je 6 Blatt von einer Hand das nämliche Officium dreimal.

65. Nr. 3113. Folio, Perg. saec. XV. Officium. In vigilia visitationis beate Marie ad Elyzabeth in primis vespers etc. Assunt festa iubilea etc. 10 Blatt. (Hüpsch 412). — Mit Noten.

66. Nr. 3114. Folio, Perg. saec. XV. Unten auf Seite 1 steht: Brunonis de Creuelt presbiteri Coloniensis (Hand saec. XV). Incipit hystoria sacratissime lancee et clavorum domini nostri Jhesu Christi. Que celebranda est feria sexta post octavas Pasche. In primis vespers super psalmos feriales Antiphon. In splendore fulgurantis etc. — Gaude pia plebs iustorum etc. — Celestis regis lanceam etc. — Mit Noten. — 6 Blatt.

67. Nr. 3115. Folio, Perg. saec. XV. mit Noten. Officium in festo visitationis beate Marie. Meist Antiphonen, als Hymnen: O preclara stella maris etc.: Assunt festa iubilea und: O Christi mater fulgida etc. 6 Blatt. —

68. Nr. 2772. Oktav, Papier, saec. XV. (Hüpsch). Theologischer Sammelband, darin am Ende auf 6 Blatt Anleitung über die Tonarten mit Noten auf 3 Linien und Musikbeispielen z. B. Primus thonus sic mediatur et sic finitur nach dem: Beatus vir qui etc. und Magnificat nach den Tonarten.

69. Nr. 1016. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 490, 2). Psalterium mit Antiphonar. Am Anfange defect. —

70. Nr. 2219. Folio, Papier, saec. XV. Antifonar mit Noten. —

71. Nr. 1842. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 802). Antifonar Cölner Bistums. Am Ende fehlt ein Blatt. —

72. Nr. 3112. Folio, Perg. saec. XV. Im Inhalte mit Nr. 3113 einerlei. 12 Blatt.

73. Nr. 872. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale Cölner Bistums.

74. Nr. 717. Folio, Papier, saec. XV. Wahrscheinlich aus Wimpfen. Enthält den Hugwicion sive hortulus grammaticae Ioannis Frantz Heidelbergensis anno 1470. Auf den Deckeln Perg. Ms. saec. XIV, Hymnen mit Noten. 1. Virginal decus et presidium etc. (Marienlied. — 2. Descendi in ortum meum etc. — 3. Salve virgo virginum etc. — 4. Douche dame par amors und 4 weitere Stücke ohne Anfang des Hymnus. —

75. Nr. 850. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 519, 229). Antiphonarium Cölner Diocese. Am Ende das Te deum laudamus und der Hymnus: Te matrem dei laudamus etc. cf. Roth. 52—53. — Mit Noten.

76. Nr. 3116. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Liturgische Fragmente mit Noten.

77. Nr. 282. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 540, 430). Missa in agenda pro mortuis. — Praefationen mit Noten. — Canon, das Paternoster mit Noten. — Glorias mit Noten. — Prachthandschrift mit Miniaturen der Cölnner Schule, Initialen und Rändern in Arabesken. Mit dem Wappen des Stifters.

78. Nr. 847. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch?) Antiphonarum Cölnner Bistums.

79. Nr. 879. Quart oder Kleinfolio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 150, 205). Ohne Einband. Chorpssalter Cölnner Bistums mit Kalender, gemischt aus einem Pergamentdruckwerk (Missaltype zu 23 Zeilen ohne Pag., Cust. und Sign. mit rubricierten Initialen; schwerlich bekannt) und Ms. Die Notensysteme sind in den Druck eingeschrieben, nicht gedruckt.

80. Nr. 860. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Chorpssalter des Dominikanerordens mit defectem Kalender. Vielleicht aus Wimpfen.

81. Nr. 856. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 620, 143). Graduale Cölnner Bistums mit Noten.

82. Nr. 852. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch, 420, 230). Chorbuch. Pro dominis senioribus in latere decani. Hunc librum R. D. Guilielmus Fitzerus Marcoduranus canonicus et thesaurarius colleg. S. Cuniberti Coloniae suo aere comparavit, in eo multos psalmos, hymnos propria manu scripsit, atque anno 1642, moriens eundem pro animae suae refrigerio d. ecclesiae S. Cuniberti legavit. Requiescat in pace. Amen. Am Anfange ein Register der Psalmen in dem Bande auf Papier: Index Psalmorum in hoc libro per R. D. Guilelmum Fitzerum Marcoduranum colleg. S. Cuniberti canonicum presbyterum coempto ad. d. ecclesiae usum per eundem aptato et testamento eidem pro dominis senioribus canonicis in latere decanali legato contentorum confectus per me Joannem Philippum Moekel Marcoduranum I. V. B., choriepiscopum etc. anno 1643. Lector pro utriusque animae oret. Mit einem Anhang von Antiphonen, Vespren und Hymnen.

83. Nr. 957. 12^o. Papier und Perg. saec. XVI. Liber monasterii sancti Alexandri martiris in Grasschap. Agende mit der Marien- und Allerheiligenlitanei (mit Noten).

84. Nr. 352. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 23, 43). Blatt 1 Votivbild, unten steht: Venerabilis viri D. Joannis Ruhe sedis apostolice accoliti et divi Friderici terci Ro. imp. capellani filius legitimus Daniel Ruhe eiusdem apostolice sedis prothon, divi Maximiliani Caesaris

capellani et apud Agrippinam edis divi Andree decanus hunc ei librum . . . (mehrere Worte verrieben, vielleicht ist zu lesen: psalterium hymnariumque) . . . pio veroque religionis respectu libenter donavit dicavitque anno supra millesimum quingentesimum octavum sexto idus Septembris. Prachthandschrift. Enthält: Officium defunctorum. — Messe für Verstorbene (Requiem) bis feria VI. — Am Ende eine Miniatur; knieender Stifter mit dem Prothonotariatshut zu Füßen bei einem Krucifix. — Canon missae vom Stillgebet nach dem Sanctus bis Ende der Messe. — Missa pro defunctis (andre Haud). — Gebete für Abgestorbene bei der Beisetzung. —

85. Nr. 29. Großfolio, Perg. saec. XVI. Antiphonar mit Noten. Prachthandschrift mit Initialen, 53 Blatt. Am Ende: Scriptus iste liber per fratrem Adamum Bollinger conventualem monasterii in Stain anno 1558. Damit ist wohl Kloster Stein O. S. B. am Bodensee gemeint. (Unter den Cimelien.)

86. Nr. 839. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 344, 42). Totenofficien. — Praefation (gewöhnliche) mit Noten. — Rückseite ein Kupferstich von P. Querradt. — Canon bis zum Ende der Messe, das Paternoster mit Noten. — Officium auf Charsamstag, Weihe des neuen Feuers, der Osterkerze, des Wassers, alles mit Noten.

87. Nr. 844. Folio, Papier, saec. XVI. (Hüpsch 149, 689). Antiphonar Cölner Bistums. Am Ende eine Sammlung von Kyrie's, Gloria's, Sanctus und Agnus dei sowie das Credo.

88. Nr. 878. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 518, 232) Blatt 1r rot: Anno millesimo quingentesimo duodecimo completus est liber iste purificationis beate Marie virginis et orate pro datore istius libri. Amen. Antiphonarium Cölner Bistums. Prachthandschrift mit farbigen Initialen und Rändern (Blumenstücke). Am Ende der Hymnus: Te matrem dei laudamus wie in Ms. 850, welche Hs. mit 878 viel Ähnliches hat.

89. Nr. 3190. Folio, Papier, saec. XVII. Responsorium und Antiphonarium mit Noten.

90. Nr. 1186. Klein 8vo Papier saec. 18. Processionale monastico Benedictinum pro choro Seeligenstadiensi. Mit Noten. 62 Blatt.

91. Nr. 843. Perg. folio, saec. XVII. 13 Blatt, aus Cöln. —

Missa pro defunctis. — Darin Blatt 1v: In memoria D. P. Venraedt Coll. Propitiare, quesumus, domine famulorum tuorum Andreae prepositi et sacerdotis et aliorum amicorum suorum animabus et presta, ut qui dictus Andreas de tuis donis in hoc loco pervigili cursa nomini tuo hec preparavit obsequia: perpetua cum sanctis tuis perfrui mereantur

letitia. Per. — Secreta. Hanc oblationem, quesumus, domine celesti benedictione proseguere et concede, ut ad salutem Andreae prepositi et aliorum amicorum proveniat, cuius Andreae in hoc loco stipendiis nostra tibi servitus congregata sacrificiis ministrat. Per. — Complenda. Percepta domine communio singularis animae famuli tui Andreae sacerdotis et aliorum amicorum sit semper salutaris, sitque ei aliisque amicis suis, quesumus, domine salutare remedium, quod in hoc loco tibi divini servitii dictus Andreas preparavit obsequium et nobis famulis tuis temporale subsidium. Per.

Blatt 7 eingeklebt, Pergamentdruck ohne Pagina und Custodes, mit der Signatur C j. aus einem Missale, mit Noten, zweispaltig, 10 Zeilen, zwei Präfationen enthaltend. — Schlussschrift: Missale hoc dedit ecclesiae S. Cuniberti (in Cöln) *Guilielmus Fitzerus* canonicus presbiter anno 1631 mit dem Monogramm G. F. M. —

92. Nr. 2913. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. *J. Duguet*. Lied: Salve salve sacra dies Ludovici. Auf Landgraf Ludwig v. Hessen

92a. Handschriftlicher Anhang mit Noten an dem Drucke: Gesangbuch christlicher Psalmen und Kirchenlieder, Herrn Dr. Martinii Lutheri etc. Dresden 1622, quarto: Ein Schön Osterlied:

Heut Triumphiret Gottes Sohn,
Der vom todt ist erstanden schon
Alleluia! Alleluia! etc. — 30 Verse.

93. Nr. 2907. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Dancket dem Herren, dan Er ist freindlich und seine Güte wäret Ewiglich: ex psalmo 107: à 5. vocibus. Canto, alto, basso, cum duobus instrumentis et basso continuo. Dem Durchleichtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herren Herren Georgen Landgraven zu Hessen, Graven zu Catzenelnbogen, Dietz: Ziegenhain, Nidda, Ysenburg vnd Büddingen. Meinem Gnedigen Fürsten vnd Herrn vnterthänigst vnd gehorsambst dedicirt vnd offerirt Durch *Georgium Arnoldi* musicum. In der Vorrede meldet der Autor, dass er, verwichener Weynachts Zeit einen lateinischen Dialogum: „Surgite pastores“ à 12. vocibus von hirauss naher Darmstatt meinen Musikalischen fleiß der Composition vnderthänig verspiere zu lassen dedicando gehorsambst überschickt, welcher dan auch gnädig von mihr acceptirt vnd dem Capellmeister in Gnaden anbefohlen worden, selbigen in der Kirchen zu musiciren vnd hören zu lassen. Bittet wie der Kapellmeister es habe, um den Tisch bei Hof. O. Datum.

94. Nr. 2908. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Ein Lied vff des Durchleichtigen Hochgebornen Fürstenn vnnd Herrn, Herrn Ludwigen

des Jüngerer Landgraven zu Hessen Fürstlichen Taufnamen gestelldt, vnd componirt jre F. G. damit zusangen. Durch Irer F. G. vnderthenigen *Christoff von beeckh* Capelmeister. Text mit dem Acrostichon Ludwig: Lasst uns Gott loben allzumahl etc.,

95. Nr. 2906. Folio, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia gratulatoria illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimeliboci, Deciae, Zigenhainii et Niddae, domino suo elementissimo quinque vocibus variegatis composita strenae loco cum felicissimi novi anni augurio subiectissime devota, decantata ac dedicata a *Johan. Andrea Autumno* (= Herbst) Noribergensi chori musici praefecto. actum Butzbachii anno Christi 1616. — Text: „Laus Jovae veterem vivi“ etc. —

96. Nr. 2912. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Psalmus Davidis 57. illustrissimo celsissimoque principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae, domino suo elementissimo, in felix novi anni auspiciis humilissime 6. vocibus elaboratus ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto *Joh. Andrea Herbst*, Norimbergensi. 1621. Text: „Paratum cor meum“ etc. —

97. Nr. 2903. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Symphonia musicalis strenae loco illustrissimo celsissimoque principi ac domino, domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domino suo elementissimo sex vocibus composita ac dedicata, autore illustr. celsissimique principis ac domini domini Ludovici Landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto, *Johanne Andreâ Herbst* Noribergensi. Darmstadii die 30 mensis Januarii anno Christi 1622. — Text: *Spes mihi sola deus* etc. —

98. Nr. 2902. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Concentus musicalis ex psalmo Davidis 122. in natalem illustrissimi celsissimisque principis ac domini domini Philippi Landgravii Hassiae, comitis Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domini sui clementissimi quinque vocibus elaboratus cum basso continuo pro organo ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. capellae magistro *Johanne Andrea Herbst* *) Noribergensi. Darmstadii die I. mensis Maii Anno 1622.

*) Nach einer handschriftlichen Notiz Ph. Walthers im Kataloge war Herbst um 1587 in Nürnberg geboren, bekleidete von 1615 an das Amt eines Kapellmeisters beim Landgrafen Philipp in Butzbach, dann von 1619 an das eines solchen bei Landgraf Ludwig V. in Darmstadt, 1628—1641 war er als Kapellmeister in Frank-

99. Nr. 2899. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Dass heilige Vatter Vnsser, in die Music gebracht, vnndt mitt 6. stimmen Componirt à *Johann Möllern* Hoff Organisten zu Darmbstadt. Anno 1612. —

100. Nr. 2911. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Der 150. Psalm, Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Hern Hern Philippo Landt Graffen tzu Hessen, Graffen tzu Catzen Ellenbogen, Dietz, tzigenhain vnd Nidda etc. tzu Gnedigem Gefallen in vnterthenigkeitt midt 5 stimmen gesetztett Durch *Johannem Riken* Westphalium J. H. F. G. bestelten Hoff-Organisten vnd Musicum. Anno 1617. Text: ‚Lobet den Herrn‘ etc. —

101. Nr. 2900. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. Neuwe Teutsche Lieder vnd Gesenge midt kurtzweiligen Texten vnderleggt vnd midt 4. 5. 6. vnd mehr Stimmen Componirt Durch *Johannem Riken* Lemgov. Westphalium F. L. H. bestelten Capellmeister vnd Musicum tzu Putzbach. Altus. Anno 1619.

102. 2901. Folio, Papier, saec. XVII. Paraphrasis brevis et perspicua super psalmum 45. In solemnitatem nuptialem illustrissimi et inelyti principis ac domini, domini Philippi landgravii Hassiae, comitis in Catzenelenbogen, Dietz, Ziegenhain et Nidda etc. domini sui clementissimi necnon illustris et generosae comitissae ac dominae, dominae Annae Margarethae comitissae in Diepholdt et Brunckehorst dominae in Borekelohe etc., dominae suae clementissimae epithalamii loco octo vocibus composita et humillimae observantiae ergo exhibita Butisbachii Wetteraviae 29a Julii Anno Christi 1610. ab illustris. celsitudinum eorum chori musici direttore *Johanne Schotto* notario Caesareo publico. Rückseite Verse: ‚Cantica laeta‘ etc.

103. Nr. 2905. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Cantio Hiobis, quam a se numeris harmonicis 5. voc. modulatam illustrissimo et celsissimo principi domino domino Philippo lantgrafio Hassiae, comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. principi optimo maximo domino suo clementissimo D. D. D. devotissimus clientelus *Jacobus Syntz* iuris candidatus. Text: Ich weifs, dass mein Erlöser lebt! etc.

104. Nr. 2929. Sechs Bände in quer 4^o und quer 8^o, saec. XVII.

Nr. 1. Italienische Lieder: Voi stelle che siete la pompa etc.

furt am Main, 1641—1650 solcher in Nürnberg, kehrte von da nach Frankfurt zurück und lebte noch 1660. (Nach meinen dokumentarischen Quellen ist er 1588 geboren, war schon 1623 Kapellmeister an der Barfüßerkirche in Frankfurt am Main und dann 1647 städtischer Kapellmeister in Frankfurt am Main.

Eitner.)

Nr. 2. Französisches Lied. Si mon coeur autrefois etc. 2 Blatt. — Deutsche Lieder, teilweise für Laute: Ach warumb thut man lieben etc. — Amor ach hör mich etc. — Nun muss ich recht bekennen thuen' etc. — Höchlich werde gezwungen ich etc. —

Nr. 3. Air francois zu vnterthänigsten Ehren vnnnd wünschung eines glückseligen, Fried vnnnd Freuden (reichen) Newen Jahrs Der Durchleuchtigen, Hochgebornen Fürstin vnnnd Frawen Frawen Sophiae Eleonorae Landgräfin zu Hessen Grävin zu CatzenElnbogen, Dietz, Zigenhain, Nidda, Ysenburg vnnnd Büdingen, Meiner gnädigen Fürstin vnnnd Frawen Componiert durch E. F. G. Unterthänigsten Diener *Jacob Walther* Capellmeister. Text: ‚Princesse plus belle' etc.

Nr. 4. Heft. Menuetts, Gavotten und Ähnliches enthaltend. Auf dem Deckel: Susanna Elisabetha Kuweydt. — Am Ende auch Lieder und Choräle.

Nr. 5. Lautenbuch Queroktav.

Nr. 6. desgleichen, kl. queroktav.

105. Nr. 2904. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia musica quatuor vocum composita in honorem et gratiam nec non observantiae signum dedicata illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo Hassiae Landgravio comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhaniae et Niddae etc. principi ac domino suo clementissimo etc. Exercitium musices est sensus initii vitae aeternae. Authore *Georgio Weinero* Erphordiano, musico. Autograf. O. Datum. Text: ‚Philippe princeps Mecenas alme inter' etc.

106. Nr. 2897. Quer Quart, Papier, saec. XVII. Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavotten, auss vnderschiedlichen Tonen mit sonderbahrem fleifs von der Lauten vnd Mandor auff das Spinnet von Einem beedes der Lauten, Mandor vnd dess Clavier verständigen abgesetzt, Anno 1672, den 18. May. 28 Blatt.

107. Nr. 2898. Querquart wie oben. Fortsetzung von Nr. 2897 Neue Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavoten, vnnnd Canarien mit sonderbahrem fleiss von der Anoetique und Lau(ten) auff das Clavier gesetzt: auff einem Spinnet zu spielen. Anno 1674, den 1. February. — 15 beschriebene Blatt, Rest leer. —

108. Nr. 1235. 12°. Papier, saec. XVIII. Aus Seligenstatt (Hessen). Processionale mit Noten und dem Officium des hl. Marcellin und Peter als Patronen der Abtei Seligenstatt. —

109. Nr. 100. Klein Querquart. Papier, saec. XVIII. 6 Bände conform in grüne Seide gebunden. Stimmbücher ohne Text in Violin-

und Bassschlüsselnotation; 20 meist kurze Tonsätze, die für Oboe I und II, Corno I und II, tromba und Basso arrangirt sind.

110. Nr. 2519. Querquart, Papier, saec. XVIII. Alter Prachtband, auf dessen Vorseite: *L'ordonnance pour la mussionne (!) de la legion Corsse 1772.* — Blatt 1r: *Explication de Lordonnance de la musique de la Legion de Corsse principalement pour les Tembours, (!) comme ils doivent battre les roulements, les coups simples, les coups doubles comme ils sont dissinguer.* Eingerichtet für I. u. II. Clarinette, I. und II. Horn, clarino principali, basson und Trommel.

111. Nr. 2520. Querfolio, Papier, saec. XVIII. Einband wie vorhergehende Nummer. *Les aires ordinaires de la musique que l'on joue dans la messe des Corses, Premiere clarinette.* — *Les marches de la galenterie (!) de la legion de Corsse.* I. Clarinette. — II. Clarinette. — *Les aires ordinaires etc.* wie oben. II. Clarinette. — *Les marches de la galenterie (!) wie oben.* I. Waldhorn. — *Les aires ordinnaires etc.* wie oben. I. Waldhorn. — *Les marches etc* wie oben. II. Waldhorn. — *Les aires etc.* wie oben. II. Waldhorn. — *Les marches etc.* wie oben. I. Bass. — *Les aires etc.* wie oben. I. Bass. — *Les aires etc.* wie oben II. Bass. —

112. Nr. 3008. Querquart, Papier, saec. XVIII. Kurtze Verfassung, wie Ein Musikalisches Stück ohne fehler zu componiren sey. Gehörte dem *J. G. Gneust* Anno 1737. Mit Musikbeispielen. 82 Seiten. Am Ende: *Finis. Deo soli gloria. Descripsit C. Bohm. Stempel L. (udwig).* —

113. Nr. 3007. Quer Quart, Papier, saec. XVIII. Unterricht von einigen doppelten Contrapunten von *Johann Theil.* Mit Musikbeispielen. 2 Blatt und 44 pag. Seiten. Am Ende: *Deo soli gloria, descripsit J. W. Wunderlich Guelpherbüt. 1714. — Stempel L. (udwig).*

114. Nr. 3302. Folio, Papier, saec. XVIII. Teil von *Legipontius bibliothecae Benedictinae apparatus ichnographicus*, welche Arbeit 1740 in Cöln im Drucke erschien. *Materialiensammlung zu diesem Drucke, welcher über die Benedictinerschriftsteller, darunter viele Musiker handelt.* Der Band umfasst nur A-L. —

115. Nr. 2755 (Alteriana Nr. 55). Quarto, Papier, saec. XVIII. Druckschrift: *R. P. Oliverii Legipontii etc. dissertationes philologico-bibliographicae, in quibus de adornanda et ornanda bibliotheca, de manuscriptis, libris rarioribus, archivis in ordinem redigendo veterumque diplomatum criterio, deque rei nummariae ac musices studio.* Norimbergae 1746. 327 Seiten. Handexemplar des Verfassers, durch-

schossen mit Nachträgen von 1757—1758 als Vorarbeit einer neuen Ausgabe des Buches gesammelt.

116. Nr. 2204. Folio, Papier, saec. XIX. 4 Hefte (conform) *Albrecht*, kurze Tonsätze, harmonisirt für Principal, Clarino I. und II. und Tympano.

117. Nr. 2295. Querfolio, Papier, saec. XIX. Recitative cavatina aus der Oper: *Tancred* von Rossini. Singstimme mit Pianofortebegleitung. 55 Seiten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quants**.

(Schluss.)

Die Künstler Thomas und Joseph Lang:

Beiträge zur Geschichte, Statistik u. s. w. von Tyrol und Vorarlberg, hg. von Mersi u. A. I. Innsbruck 1825.

Charles Auguste Lis, compositeur de Musique:

Necrologie universelle du XIX^{me} siècle. III. 1846 p. 244.

Der berühmte Tonsetzer Antonio Letti, von A. Schmid:

Oesterreichische Blätter für Litteratur und Kunst, hg. von Schmidl. Wien 1845. Nr. 75 f.

W. A. Mozart:

Magazin der Biographien denkwürdiger Personen der neuern und neuesten Zeit. III. Quedlinburg 1817. Seite 409.

Joh. Phil. Rameau, von Spieker:

Der Biograph. VIII. 1809.

J. Chr. Hr. Rinck:

Hormayr's Archiv für Geographia, Historia etc. XXIV. 138.

Erinnerungen an Franz Schubert, von Mayrhofer:

Dasselbst 1829. Nr. 16.

Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler, von Frölich:

Unterfränkisches Archiv. VIII, 2. 1845. Anhang.

Joh. Dismas Zelenka, böhmischer Tonkünstler:

Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde u. s. w. I. Prag 1830.

Niccolò Zingarelli:

Annali civili del regno delle due Sicilie. XXVIII. Napoli 1837. p. 134.

Theater in Hannover 1680:

Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes, von C. E. v. Malortie. IV. Hannover 1864.

Ähnliches:

Neues vaterländisches Archiv. Lüneburg 1828.

Händel in Hannover:

Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen. Hannover 1885. — Vgl. hierzu den „Hanoverschen Courier“ vom Juli 1886 (Händel's Berufung nach London.)

NB. Die letztgenannten Mitteilungen über die Hofmusik zu Hannover und Celle um 1700 (wichtig wegen Händel und Bach) sind auch wieder gegeben in der Deutschen Musiker-Zeitung, Berlin 1883. 1885. 1886.

Fernere Biographien der Tonkünstler sind zahlreich enthalten in:

Schlichtegroll's Nekrolog (Georg Benda, Franz Neubauer u. s. w.). Neuer Nekrolog der Deutschen (Karl Benda, Konzertmeister in Berlin, L. Berger, G. W. Fink, Ant. Gersbach, K. Guhr, J. N. Hummel, Kiese-wetter, Mendelssohn, Salleri, Thibaut.)

Zeitgenossen (Ch. Barney, Angelica Catalani, Forkel, Mehul, Metastasio, Meyer-beer, K. M. v. Weber).

Mitteilungen.

* Durch die Gefälligkeit des Herrn J. Hess in Ellwangen habe ich die *Letzione seconda* von *Ganassi* 1543, über den Violone kennen gelernt (siehe M. f. M. 20, 18). Das Buch in kl. quer 4° umfasst 36 Bl., signiert A 1—4 bis J 1—4. Der Violone besteht in einem Contrabasso, einem Tenor, Alto und Soprano. Der Contrabass geht vom großen F bis zum eingestrichenen a und zwar im Modus \sharp durus vom großen F bis kleinen d. Im Modus \flat molle vom kleinen (?) bis eingestr. a. Der Modus musica ficta (finta) hat b es \flat f vorgezeichnet. — Der Tenor geht vom kl. c — a' — e". Im Modus \sharp durus vom kl. c — a' und im Modus \flat molle vom kl. g — e". Der Canto reicht vom kl. g — b" und zwar im Modus \sharp durus vom kl. g — e", im Modus \flat molle bis ins b". Es giebt Instrumente mit 6, 5, 4 und 3 Saiten. Über die Stimmung sagt er: Der Tenor steht vom Bass eine Quart und der Soprano eine Quint vom Tenor (oder Alto-Alto und Tenor scheint gleichbedeutend zu sein, da er vom Tenor nirgends getrennt wird) höher. — Andere Stimmung: Der Tenor und Alt stehen vom Bass eine Quint entfernt und der Sopran eine Quart. Dritte Stimmung: Der Tenor steht eine Quart vom Bass und der Sopran eine Quart vom Tenor entfernt. Die Notation geschieht auf 6 Linien, auf denen die Zahlen 2. 3. 4. 5. 7. 0 und ein senkrechter kurzer Strich geschrieben werden. Was die Punkte vor den Zeichen und Zahlen zu bedeuten haben ist mir nicht klar geworden. An Musikbeispielen ist das Buch sehr arm. Von der Viole sagt er, dass sie 4 oder 3 Saiten hat. Die Tabulatur sieht ähnlich aus. Bis zu einer Erklärung der Letzteren habe ich es nicht gebracht.

Wie mir Herr J. Hess mitteilt, will er das Werk durch Facsimilierung vervielfältigen. Ein Unternehmen was sehr dankenswert wäre.

* Der Verein für klassische Kirchemusik in Stuttgart unter Leitung von Herrn Prof. Dr. *Faist* hat auch im vergangenen Winter sich wieder vorzugsweise der Pflege der älteren Kunstschatze gewidmet. Das erste Konzert bestand aus größeren Instrumental- und Vokalwerken von *Bach* und *Händel* und das zweite aus 20 kleineren Vokalsätzen mit und ohne Begleitung aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter auch ein Orgelsatz von *Giovanni Maria*. Die Gesangsätze gehörten Isaac, Goudimel, Palestrina, Verovio, Eccard, Hassler u. a. an. Den Schluss bildete eine Cantate von Pachelbel, für Chor, Solo und Orgel. Breslau und Stuttgart bilden im großen deutschen Reiche die einzigen Pflegestätten älterer Tonkunst, denn in Berlin findet sie nur durch die Bemühungen des Herrn Prof. Dr. *Spitta* an der Hochschule für Musik eine zwar wirksame Pflege, doch dringt davon wenig ins Publikum, da die Aufführungen einen privaten Charakter tragen.

* Dr. Alfr. Chr. *Kalischer*: Musik und Moral. Ein kulturhistorischer Essay. (in Deutsche Zeit- und Streitfragen, Flugschriften zur Kenntnis der Gegenwart. Neue Folge, 2. Jahrg. Heft 14 und 15. Hbg. 1887 J. F. Richter. 8^o) Eine sehr interessante und zeitgemäße Abhandlung, die mit großer Belesenheit die Aussprüche alter Schriftsteller und Fürsten über Musik und ihre moralische Wirkung zusammenstellt. Besonders überraschend ist der Ausspruch des 2200 Jahre vor Christi lebenden chinesischen Kaisers Tschun. Kaiser Tschun übergab die Pflege und Bewachung der Musikausübung dem Musiker Quei. Als er ihn in seinen Dienst berief, schrieb er ihm unter anderm: Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen. — Außer einigen musikhistorischen Irrtümern, die auf dem Gebrauche älterer Lehrbücher beruhen, oder aus neueren untergeordneten Werken entnommen sind, ist die Schrift sehr beachtenswert und wirft treffende Schlaglichter auf das neueste Musiktreiben.

* *Leo Liepmannssohn* Antiquariat in Berlin W, Charlottenstr. 63. Katalog 65, enthaltend die Musik- und hymnologische Bibliothek des verstorbenen Prof. *Franz Commer*, 680 Werke: Theorie, Geschichte, Biographie und praktische Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts, darunter viele Seltenheiten und brauchbare Nachschlagewerke. Der Katalog ist mit großer Sorgfalt ausgearbeitet.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S. Bogen 3.

* In Nr. 5 der Monatshefte lese man Seite 60 Nr. 3 und 61 Nr. 10 Polonus statt Polorus.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von Jul. Richter.)

(Schluss.)

II. Die Anweisung zum guten Choralgesange,

diese zweite Abhandlung Conrads von Zabern, trägt die Überschrift:
*De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum
opusculum rarissimum novissime collectum anno dñi Mcccclxxiiij.*
(Über die Art und Weise des guten Choralgesanges seitens einer
Mehrheit von Personen: ein sehr seltenes, neuerdings verfasstes
Schriftchen, im Jahre des Herrn 1474.)

Bei Panzer tom. IV p. 105 Nr. 274 ist dieser Traktat nur
erwähnt; bei Hain Nr. 11450 ist derselbe kurz, bei G. Fischer,
Seltenheiten 3. Lief. S. 122 ff. eingehender beschrieben. Nach letzterem
ist der Druck ein unverkennbares Produkt der Presse von *Peter Schöffer*
in Mainz. Der Text ist mit Paulustypen, die Überschrift des Ganzen,
welche den Titel bildet, sowie die Überschriften der einzelnen Ab-
schnitte sind mit Bibeltypen gedruckt. Das Format ist in Quart; die
Zahl der Blätter 14, nämlich ein Blatt Vorrede (auf der Rückseite
des ersten Blattes stehend), 11 Blätter Abhandlung (die letzte Seite
leer) und 2 Blätter Zugaben (je eine Seite jedes Blattes bedruckt).
Auf die volle Seite kommen 30 Zeilen. Der Text ist rubriciert.
Blattzahlen, Signaturen und Custoden sind nicht vorhanden. Die
Nennung des Druckers und des Druckortes fehlt. Das Papier ist

stark und weiß. Es trägt nach G. Fischer das Wasserzeichen des kleinen Ochsenkopfes mit dem gestielten Kreuze in sich, wovon auch in dem Baseler Exemplare etwas zu bemerken ist. Letzteres befindet sich zwischen Handschriften des 15. Jahrh. in einem Sammelbände, welcher aus einem Dominikaner-Kloster stammt.

In der hier folgenden Inhaltsangabe sind die bisweilen weit-schweifigen Darlegungen des Verfassers gekürzt, und nur einzelne Abschnitte in freier, doch sinngemäßer Übersetzung wiedergegeben.

Die Vorrede,

beginnend „*Causa quare sequens opusculum*“, legt die Gründe dar, aus denen dieses Werkchen vor tausend andern des Druckes für wert geachtet worden sei. Der hier behandelte Gegenstand komme einem allgemeinen Bedürfnisse der Kirchen- und Schulmänner entgegen. Derselbe falle in das Bereich aller Ordensleute, welche in Konventen zusammenleben und den Gottesdienst mit Gesang verrichten. Der Gegenstand gehöre in den Berufskreis aller Weltpriester und Kleriker an Kollegiatkirchen, sowie aller Geistlichen an Pfarrkirchen, welche letztere wenigstens an Festtagen von Amts wegen zu singen haben; nicht minder aller Schulrektoren und ihrer Gehilfen, sowie aller Schüler, welche einmal dem Kirchendienste sich widmen wollen. Nach Lesung dieser Schrift werden die Lehrer fortan besseren Gesangunterricht erteilen und ein in dieser Kunst tüchtigeres Geschlecht heranziehen können. Denn es sei in der That ein unberechenbarer Schaden, dass die Regeln eines guten Gesanges den Schulrektoren bisher so unbekannt geblieben sind, indem hierin die Ursache der Erscheinung liege, dass unzählige Priester bis heute dessen unkundig sind, ja dass sie oft auf guten Pfründen sitzen und dabei schlecht singen.

Die Abhandlung

beginnt, nach der bereits angeführten Überschrift des Werkes, mit den Worten „*In favorem totius cleri*“ und sagt behufs der Überleitung zur Sache, der Verf. habe diese kleine Schrift zu Gunsten, Ehren und Frommen der gesamten Geistlichkeit abzufassen und drucken zu lassen sich entschlossen. Er wolle Klerikern, die sonst vielleicht recht tüchtig sind, aber in ihrer Jugend durch Unwissenheit der Lehrer die ästhetische Seite des Kirchengesanges nicht kennen gelernt haben, Gelegenheit bieten, das Verstümmte nachzuholen. Hier-auf giebt der Verf. die Übersicht des Inhaltes seiner Schrift, indem er sechs Erfordernisse für den guten Choralgesang aufstellt.

Man müsse nämlich

1. *concorditer* (einmütig) singen,
2. *mensuraliter* (im gehörigen Zeitmaße),
3. *mediocriter* (in mittlerer Tonhöhe),
4. *differentialiter* (mit Unterschied),
5. *devotionaliter* (andächtig) und
6. *satis urbaniter* (fein, gebildet).

Der erste Punkt sei die Grundlage aller andern, der letzte die künstlerische Vollendung der übrigen. Mancher meine, er könne schon singen, wenn er die Tonstufen von einer Note zur andern richtig und fertig zu treffen imstande sei; allein zum guten Singen gehöre mehr. Zwar möge jemand einwerfen, vor allen Dingen müsse ein Mensch doch überhaupt erst singen lernen, und es sei verkehrt, die Regeln des guten Gesanges vorzutragen, ohne auch nur mit einer Note in die Anfangsgründe der Kunst einzuführen. Hierauf erwidert der Verf., seine Schrift richte sich an Männer, welche bereits in der praktischen Ausübung des Kirchengesanges stehen, aber ohne viele Mühe und Zeitverlust in dieser Kunst sich zu vervollkommen wünschen. Wer dagegen eines elementaren Unterrichts bedarf, den verweist der Verf. auf seine sonstigen einschlägigen Arbeiten, oder ladet ihn zu den Vorlesungen über Musik ein, welche er stets zu halten bereit sei, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich finde. Hierauf bespricht er der Reihe nach die angeführten sechs Erfordernisse, und zwar das letzte am ausführlichsten, indem er hier die bequemste Gelegenheit findet, über die im Kirchengesange herrschenden Unsitten und Unschönheiten sich frei auszusprechen.

1. Das einmütige Singen besteht darin, dass die Stimmen aller einzelnen Sänger in jedem Augenblick gleichmäfsig und gleichzeitig fortschreiten, so dass keiner vorausseilt und keiner zurückbleibt. Der Verf. verweist hierbei auf das Beispiel der Engel, welche in der Christnacht mit einmütiger Stimme sangen, sowie auf den Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, welche je einen Mund und also drei Stimmen hatten, und doch mit einem Munde und einer Stimme Gott lobten. Als Hilfsmittel zur Erreichung eines pünktlichen Zusammensingens, zumal wenn die Zahl der Sänger grofs und der Aufstellungsraum weit ist, empfiehlt der Verf. das gegenseitige Achtgeben der Singenden aufeinander.

2. Zum Singen im gehörigen Zeitmaße ist nötig, dass man den Zeitwert der Noten genau innehalte und nicht die eine länger dehne als die andre. Hierin wird sehr häufig gefehlt, namentlich

dadurch, dass man oft die höher liegenden Töne ungebührlich lang zieht.

3. Die Wahl einer mittleren Tonhöhe für jeden Gesang ist darum ratsam, weil in einer Mehrheit von Personen es stets solche giebt, denen entweder das zu hohe oder das zu tiefe Singen beschwerlich ist, und deren Mitwirkung der Chor alsdann teilweise entbehren muss. Es kommt besonders darauf an, dass der Vorsänger in geeigneter Tonlage anstimme, und namentlich dann mit Urtheil und Vorsicht hierin verfare, wenn eine Melodie über die Anfangsnote bedeutend — um 8 oder 9 oder mehr Tonstufen — hinauf oder unter dieselbe herab geht.

4. Mit Unterschied singen heisst, die Erfordernisse des betreffenden Gottesdienstes und der kirchlichen Zeit gebührend beachten. Dies geschieht a) durch die Wahl eines verschiedenen Zeitmaasses, b) durch Anwendung einer verschiedenen Tonhöhe.

Zu a. Im allgemeinen ist an hohen Festen in sehr getragensem, an Sonntagen und einfachen Festen in mittlerem, an Ferialtagen in kürzerem Zeitmaasse zu singen. Eine solche Abstufung hat gute Gründe für sich sowie die Autorität des Konzils von Basel.*) Auch hier kommt es auf den Vorsänger an, der sogleich beim Anstimmen das innezuhaltende Zeitmaass bemerklich zu machen hat. An einem und demselben Tage singe man das Hochamt mit grösserer Feierlichkeit als die Privatmesse; und beim Zusammentreffen verschiedener liturgischer Beziehungen auf den gleichen Tag muss das *officium de festo* feierlicher und langsamer, dagegen das *officium de feria* in schnellerer Bewegung ausgeführt werden.

Zu b. An freudigen Festen wähle man eine etwas höhere Tonlage, welche jedoch die mittlere Lage nicht allzu sehr überschreitet. Im Totenamt, sowohl in der Messe als den Vigilien und den Vespern, singe man in tieferem und ernsterem Tone.

5. Zum andächtigen Singen gehört

a) dass jeder Sänger sich streng an die Noten halte, wie sie dastehen und wie sie von den frommen Vätern überliefert sind; dass man also nicht einzelne Noten in mehrere zerlege; oder in die Oberquinte, Unterquarte oder eine andre Konsonanz überspringe; oder gar nach Art eines *discantus* von den vorgeschriebenen Noten abschweife. Alle solche Abweichungen stören die Andacht der Zuhörer und bringen leicht Verwirrung in den Chor.

au—

s 6) Fand statt vom J. 1481 bis 1440.

b) Während des Gesanges ziemt es sich, dass die Sänger, wenn es nötig und hergebracht ist, ihre Häupter entblößen oder andächtig neigen, sowie zu gehöriger Zeit die üblichen Kniebeugungen verrichten.

c) Man gebrauche im Gottesdienst keine Melodien, welche nicht von den frommen Vätern überliefert, sondern von den Dienern des Teufels eingeführt worden sind. So haben manche Schulrektoren, ich weiß nicht wem zu Gefallen, sicherlich aber dem Teufel zum Dienst, irgend welche Melodien weltlicher Lieder entlehnt und lassen dieselben über den Texten des *Gloria*, des *Credo*, des *Sanctus* und des *Agnus* singen. Hierdurch wird nicht bloß den Christgläubigen großes Ärgernis bereitet, sondern es werden junge und fleischlich gesinnte Leute auch verleitet, weniger an das Reich Gottes, als vielmehr an das Tanzhaus zu denken, wo sie dergleichen Singweisen gehört haben.

6. Die feine und gebildete Weise der Gesangsausführung hat ihren Namen von *urbanus* (städtisch) und *urbanitas*, im Gegensatz zu *rusticus* (bäurisch) und *rusticitas*, weil in der Regel die Stadtleute feinere Manieren an sich haben als die Landleute. Nun ist freilich der Mensch von Natur mit so vielen Rusticitäten behaftet, dass es unmöglich ist, sie alle aufzuzählen; aber die bemerkbarsten und am häufigsten vorkommenden sollen hier der Reihe nach genannt werden, behufs ihrer Vermeidung; denn man kann das Schlechte nicht vermeiden, wenn man es nicht erkennt. Auch wird zu solcher Vermeidung fleißige Selbstprüfung nötig sein, welche ja in allen unsern Agenden vorgeschrieben ist, sowie Gewissenhaftigkeit und Treue. (Citat aus Jeremias 48: Verflucht sei, der des Herrn Werk lässig thut.) Wer also schön und erbaulich singen will, der gehe nie unaufmerksam und unbedacht heran, sondern prüfe sich selbst und seine Stimme; so wird er um so eher die Unschönheiten vermeiden, welche jetzt aufgezählt werden sollen.

a) Die erste Unsitte ist die Anfügung eines h an Vokale in Worten, die gar kein h haben; so z. B. in Kyri-e e-leison, wo man unzählig oft singen hört he he he, nach Art der Metzger, wenn sie ihre Hammel auf die Weide treiben. Ebenso hört man tausendfach ein ha ha, ho ho in Worten, welche durchaus kein h in sich haben. Das kann man füglich nicht ein feines und gebildetes Singen nennen, sondern ich bezeichne das als „bäurisch“.

b) Eine zweite Unart (jedesmal *rusticitas*) ist das Singen durch die Nase, welches die Stimme sehr unschön macht. Und da unter

den verschiedenen körperlichen Organen, welche bei der Hervorbringung der menschlichen Stimme mitwirken, die Nasenlöcher nirgends mit aufgezählt werden, so ist es ein nicht geringes Zeichen von Bildungsmangel, wenn jemand nicht zufrieden ist mit dem Munde und den sonstigen natürlichen Werkzeugen, sondern die Stimme durch die Nasenlöcher hervorbringt.

c) Eine andre bäurische Manier ist das undeutliche Aussprechen der Vokale, wodurch der Gesang für die Zuhörer unverständlich wird. Hierin sind die meisten Kleriker zu tadeln, denn sie singen als ob sie Brei (*pulmentum*) im Munde hätten, und machen zwischen *e* und *i*, zwischen *u* und *o* kaum einen Unterschied. So habe ich anstatt *Dominus vobiscum* (Der Herr sei mit euch) oft singen hören *vabiscum*; anstatt *Oremus* (Lasst uns beten) *Aremus* (Lasst uns ackern), so dass ich zu den Nächststehenden sagte: „Nein, ackern wollen wir jetzt nicht.“ Und in der That, von Frankfurt bis nach Coblenz, und von da wieder bis gen Trier habe ich häufig die Wahrnehmung gemacht, besonders bei Schülern, dass sie die Laute *e* und *i* nicht deutlich aussprechen und nicht klar voneinander unterscheiden. Hiervon sollten billig die Rektoren sie täglich abgewöhnen, damit sie diesen Fehler nicht bis ins Alter beibehalten.

d) Eine andre Unsitte ist die, den Ton eines Vokals, der unter einer Reihe von Noten auszuhalten und somit lang zu dehnen ist, nicht in seiner Identität zu bewahren, sondern während des Singens zu ändern und mannigfach zu variieren. Das klingt sehr schlecht; und doch ist dieser Fehler sehr allgemein, wie man das täglich wahrnehmen kann.

e) Ein sehr übles Zeichen von Bildungsmangel ist das garstige Herauf- oder Herunterziehen im Gesange. Das eine wie das andre ist um so hässlicher, je bemerkbarer es sich macht, weil es dann in hohem Grade störend ist. Denn es verdirbt den richtigen Gesang der andern, gleichwie eine missgestimmte Saite den ganzen Ton eines Clavicords. Wer diesen auffallenden Fehler an sich hat, sollte lieber des Singens sich gänzlich enthalten, bis er Abhilfe geschafft hat; und das darf nicht versäumt werden, solange noch Hoffnung auf Abhilfe vorhanden ist.

f) Eine andre üble Angewohnheit ist das heftige Herausstoßen und Herauspressen der Stimme, welches die Schönheit und Lieblichkeit des Gesanges in hohem Maße beeinträchtigt. (Citat aus dem Propheten Micha Kap. 2: *Cantabitur canticum cum suavitare.*) Ich kenne Personen, welche vor andern im Gesange wohl unterrichtet

sind, aber durch jenen Fehler all ihr Singen verderben, wie sehr sie auch überzeugt sind, dass sie gut singen. Es ist ihnen nie angedeutet worden, wie tadelnswert jene Manier ist.

g) Eine besonders auffallende Roheit (immer *rusticitas*) ist es, wenn man die hohen Töne mit starker Stimme, ja aus voller Lunge singt. Und namentlich wenn es von Personen geschieht, welche von Natur dicke, posaunenmäßige Stimmen haben, so ist das eine große Störung für den ganzen Chorgesang und hört sich an, als ob einige Ochsenstimmen zwischen den Sängern sich befänden. Und dennoch habe ich es in einem namhaften Kollegium gehört, dass Sänger mit vollen, dicken Stimmen in den hohen Tönen dermaßen aus Leibeskräften schriean, dass man meinte, sie wollten die Chorfenster zersprengen oder aus ihren Fugen rücken. Ich muss gestehen, dass ich über dieses ungebildete Wesen mich nicht wenig gewundert habe und dadurch veranlasst worden bin, den folgenden kleinen Reim zu machen:

*Ut boves in pratis,
Sic vos in choro boatis.*)*

Um diesen Fehler vollständiger einzusehen, muss man wissen, dass, wer schön und verständig singen will, seine Stimme in dreifacher Abstufung zu gebrauchen hat. Die tiefen Töne sind aus voller Brust, die mittleren mit mäßiger Kraft, die hohen mit zarter Stimme zu singen. Und dieser Wechsel darf nicht plötzlich, sondern muss allmählich eintreten, je nach dem Gange der Melodie. Wer anders verfährt, handelt unverständlich, er sei wer er wolle. Nehmen wir ein Beispiel. Jedermann weiß, dass eine Orgel, gleichviel von welchem Umfange, verschiednerlei Pfeifen in sich hat, große, mittlere und kleine, und dass die großen nicht bloß tiefer, sondern auch voller, die kleinen nicht bloß höher, sondern auch dünner und zarter klingen. Der Mensch nun hat nicht so viele Pfeifen in sich, sondern bloß eine Luftröhre, durch welche die Stimme hervorgebracht wird; und dieses eine Organ muss alle jene verschiedenen Abstufungen zur Darstellung bringen. Welch eine Urteilslosigkeit ist es nun, dies durch einen stets gleichförmigen Gebrauch eines und desselben Organs bewirken zu wollen! Auch das Monochord hat nur eine Saite von durchgehends gleicher Stärke; dennoch giebt sie Töne sehr verschiedenen Charakters von sich, Töne von vollem, mittlerem und zartem Klange, je nach

*) Deutsch etwa so: Gleichwie auf der Wiese die Rinder,
So brüllt ihr im Chore nicht minder,

der Tonlage. Warum sollte nun der Mensch nicht dieser Saite nachahmen und seine Stimme mannigfach abbeugen können? Jene Unsitte verunziert erstlich den Gesang; sodann ermüdet sie den Sänger; drittens macht sie heiser und zum Singen unfähig. Denn die Luftröhre (*arterea*) ist ein zartes Organ und wird leicht verletzt bei gewaltsamer Behandlung, zumal durch starkes Singen hoher Töne; wogegen man beim zarten Singen derselben, auſser der Vermeidung der gerügten Übelstände, den Vorteil hat, bedeutend höher singen zu können, als bei unnatürlicher Anstrengung der Stimme.

h) Eine andre Unart ist die, zusammengehörige und einander entsprechende liturgische Gesänge in ganz verschiedener Tonlage zu intonieren, zumal wenn ohne Beschwerung des Chors eine Übereinstimmung leicht innegehalten werden kann. Dies findet seine Anwendung z. B. auf das *Kyrie* und das *Gloria in excelsis* mit dem *Et in terra*. Es wäre sonst nicht einzusehen, weshalb in den Choralbüchern gewisse Melodien des *Kyrie* mit bestimmten Singweisen des *Gloria* in Verbindung erscheinen. Wenn aber nach geendigtem letztem *Kyrie* der Celebrant das *Gloria* in einem Tone anstimmt, der zum *Kyrie* gar nicht passt, während er ohne seine und des Chors Beschwerung sehr wohl die entsprechende Tonlage hätte beobachten können, so ist das in der That baurisch. Und doch habe ich es unzählig oft gehört, selbst bei solchen religiösen Orden, welche Reformen eingeführt haben, dass der Fungierende ganz nach Belieben, als ob er das *Kyrie* gar nicht gehört hätte, das *Gloria* in einem ganz anderen Tone anstimmt; oder dass der Chordirigent, als hätte er das *Gloria* nicht gehört, das *Et in terra* in durchaus abweichender Tonlage einfallen lässt. Ich muss gestehen, dass solche Unziemlichkeiten mich mehr als einmal in der Andacht gestört und mir den Gedanken nahegelegt haben, den ich wohl auch aussprach: Was für Grobiane sind doch diese Mönche! (*Quales grobiani sunt isti monachi*). — Ebenso müssen Antiphon und Psalm in Tonhöhe einander entsprechen, und auch hier sind liturgisch-musikalische Anordnungen getroffen, um dem zu Hilfe zu kommen.

i) Eine andre Unschönheit ist das zu schläfrige Singen, ohne Leben und Empfindung, gleichwie ein altes Weib stöhnt, das dem Tode nahe ist, so dass man eher ein Seufzen als ein Singen zu hören glaubt. (Citat aus einer Predigt des heil. Benedictus). Man muss eben beide Extreme vermeiden, zu lautes Schreien und zu mattherziges Singen, gemäß dem alten Sprichwort:

zu lützel*) vnd zu vil
verdirbt al spil.

k) Endlich sind noch die unpassenden Körperhaltungen beim Singen zu rügen, als da sind: nicht still stehen, sondern sich von einer Seite zur andern bewegen; den Kopf zu sehr in die Höhe heben; denselben beträchtlich zur Seite neigen; den Kopf auf die Hand stützen; den Mund schief auf die Seite ziehen; denselben nicht weit genug öffnen u. s. w. All dergleichen ist zu vermeiden, damit solche, die das sehen, nicht zum Lachen anstatt zur Andacht gereizt werden.

So sind also die sechs Punkte der Reihe nach abgehandelt. Möchten alle, die dies Schriftchen lesen, es zu Herzen nehmen, so dass sie von Tage zu Tage im Singen sich vervollkommen, da sie über die richtige Art und Weise eines guten Gesanges nun vollständiger unterrichtet sind als je zuvor. Mir hat es keine geringe Mühe verursacht, das alles in guter Ordnung und in so klarer Schreibweise für die Einfältigen auseinanderzusetzen, zum allgemeinen Nutzen und Frommen für die Kirche; und ich wünsche, dass alle, welche dieser meiner Arbeit in Zukunft sich freuen werden, den Allerhöchsten für mich, Conrad von Zabern, bitten mögen. Amen. (*. . . cupiens ut pro me conrado de Zabern exorent altissimum omnes qui his meis laboribus gaudebunt in futurum. Amen.*)

Hierauf folgen auf zwei einzelnen Blättern zwei Zugaben, deren erste im Baseler Exemplar vorausgebunden ist, während die zweite der Abhandlung nachfolgt.

Erste Zugabe.

De psalmodia irreprehensibiliter perficienda. (Über die untadelhafte Ausführung des Psalmengesanges.) Zur Erzielung einer guten Chorleitung sind für diesen speziellen Gegenstand die sechs besprochenen Erfordernisse noch nicht ausreichend, sondern es müssen für denselben, welcher quantitativ den Hauptinhalt der sieben kanonischen Horen ausmacht, noch folgende Regeln beachtet werden, deren die kirchlichen Personen großenteils sehr zu bedürfen scheinen.

1. Der folgende Vers darf nicht schon begonnen werden, ehe der vorhergehende zu Ende ist.

2. In der Mitte des Verses versäume man nicht, eine angemessene Pause zu machen.

*) lützel: wenig, klein.

3. Man spreche im Singen nicht die Worte, sondern die Silben aus. (*Non dictionaliter sed potius syllabaliter legatur.*)

4. Der Schweife (*caudae*, Ausspinnungen) in der Mitte und am Ende der Verse enthalte man sich gänzlich.

5. Das Zeitmaß ist durchgehends gleichmäßig festzuhalten, mit Ausnahme der ersten Silbe des Verses, welche etwas zu dehnen ist.

6. Man singe weder zu schleppend noch zu eilig, doch verfare man hierin mit Unterschied, je nach den Erfordernissen der kirchlichen Zeiten.

7. Man versäume nirgends, den einen Chor mit dem andern in gehörige Übereinstimmung zu setzen.

8. Einem merklichen Herunterziehen ist auf jede Weise vorzubugen, damit es nie nötig werde, in höherem Tone von frischem anzufangen.

9. Für richtiges Anstimmen ist Sorge zu tragen.

Wer über diese Gegenstände eingehenderen Unterricht wünscht, der säume nicht, die Vorlesungen Conrads von Zabern zu besuchen, welche derselbe zur Ehre Gottes stets zu halten bereit ist, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich findet.

Zweite Zugabe.

De modo irreprehensibiliter legendi in choro quidquid uni soli legendum committitur. (Über die untadelhafte Ausführung des Einzelgesanges im Chore.) Die bisher gegebenen Anweisungen müssen, falls nicht der ganze Chorgesang verdorben werden soll, auch in diesem dritten Punkte noch ergänzt werden; daher auch hierüber noch ein kurzer Unterricht.

1. Das Unisono ist, außer den Zeilenschlüssen, durchgehends gut innezuhalten.

2. Auch wo keine eigentlichen Ruhepunkte sind, mache man an passenden Stellen kleine Einschnitte im Vortrage behufs des Atemholens (*suspiria*).

3. Man spreche die Worte vollständig, klar und deutlich aus und deklamiere silbenmäßig ohne Übereilung.

4. Die Schweife in den Pausen und den Versschlüssen lasse man gänzlich beiseite.

5. Man ziehe weder herauf noch herunter, sondern bleibe im richtigen Tone.

6. Man verrichte das alles mit lebhafter, doch nicht schreiender Stimme.

7. Der Vortrag sei weder zu schleppend noch zu hastig.

8. Vom Zeitmaße weiche man weder in den Zeilenschlüssen noch außer denselben erheblich ab.

9. Die Schlussfälle darf man nicht stärker als das übrige, oder gar mit einer gewissen Heftigkeit vortragen.

Durch Beachtung dieser neun Punkte werden unzählige Verwirrungen im Ohor vermieden werden.

Wiederholtes Anerbieten zu eingehenderem Unterricht über diese Materien, wobei der Verf. abermals seinen Namen nennt.

Die hier skizzierten beiden Schriften geben einen interessanten kleinen Ausschnitt aus einem Kulturbilde der damaligen Zeit. Einzelne Züge des Bildes herauszuheben, oder gewisse Detail-Zeichnungen mit Bemerkungen zu versehen, würde den Zweck dieses Aufsatzes überschreiten. Die Schilderungen der gewöhnlichen Unarten, wie sie im Gesange hervortreten und unausgesetzt zu bekämpfen sind, werden noch heut ihren Wiederhall finden in der mühevollen Amtserfahrung jedes Gesanglehrers. Der Musiker, der Chorallehrer, der Musikhistoriker werden aus dem Ganzen sowie aus einzelnen Bemerkungen ihre Schlüsse ziehen, wenn auch nur für Kleinigkeiten. Ich trage hier nur nach, was ich an litterarischen Notizen sonst noch gefunden habe.

Was Gerber, alt. Lex., Fétis und Becker unter dem Artikel „Zabern“ zu sagen wissen, ist bekannt. Panzer vol. IX p. 538, unter *Moguntia* Nr. 15, nennt eine Schrift: *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem dei resonantium, edita per magistrum Jacobum Zabern. Subjungitur Devotus et utilis sermo de modo dicendi septem horas canonicas*. Titelbild, den heil. Martinus darstellend. Am Ende des ersten Traktats: *Ars bene cantandi . . . nunc revisa per florentium diel Spirensem, et impressa per Fridericum hewman civem Moguntinum, die 3. Mensis Novembris Anno Dni 1509 12^{mo}*. Dabei verweist Panzer auf *Theoph. Sinceri* (Schwindelii) Neue Nachrichten v. alt. u. rar. Büch., VI. Stück p. 337. Letztere Schrift, auf welche auch Gerber u. a. sich berufen, ist mir nicht zugänglich gewesen. G. Fischer a. a. O. giebt bei Nennung der neueren Ausgabe der betr. Schrift dieselben Notizen wie Panzer; ebenso Joh. G. Th. Grässe, Lehrbuch einer Litterärgesch., 2. Abteil. 2. Hälfte 1842, p. 871, nur dass er, wie auch Gerber, das Jahr 1500 nennt. Dass Gerber und Fétis München als Druckort angeben, beruht vielleicht auf einem Missverständnis des Namens *Moguntia* (Mainz).

Die Klärung dieser verschiedenartigen Angaben, die Feststellung ob Jakob Zabern mit Conrad identisch ist oder nicht, die Ermittlung der Person des *Florentius Diel von Speyer*, sowie die sonstigen geschichtlichen Folgerungen, welche aus den hier beschriebenen beiden Schriften und aus der späteren Ausgabe der zweiten Schrift, falls letztere sich irgendwo findet, gezogen werden können, muss ich den Musikhistorikern von Fach überlassen.

Totenliste des Jahres 1887, die Musik betreffend. *)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.

Guide = Le Guide mus. Bruxelles, chez Schott frères.

Lessmann = Allg. deutsche Musikztg. Charlottenburg.

Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Hengel.

N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz. Kahnt.

Ricordi = Gazzetta music. di Milano.

Signale = S. f. die Musik. Welt. Lpz. Senff.

Wochenbl. = Musikal. W. von Fritsch in Lpz.

Alborghetti, Dr. Federico, Musikschriftsteller, st. im Sept. zu Bergamo.

Aloe, Giuseppe d', ehemaliger Musikmeister und Flöten-Virtuos, st. 28. Febr. (8. März nach Signale) in Macerata, 86 J. alt.

Alquen, Dr. Friedrich A. E. d', Komponist und Pianist in London, st. 18. Juni ebd., 77 J. alt.

André, Johann August, Besitzer der Musikalienhandlung in Offenbach a/M., st. 29. Oktober ebd., 71 J. alt.

Andrée, Karl August, Musikverleger in Frankfurt a/M., st. 15. Febr. ebd., 81 J. alt.

Apt, Anton, Gründer und Direktor der Gesellschaft Cecilia in Prag, st. 27. (28?) Okt. ebd. (Bock 371. — N. Z. f. M. 499.)

Arostegui, Matias, Kapellmeister und Organist am Escorial, st. im Anfang des Jahres hochbetagt ebd.

Artot, Jean-Désire, Montagney, Vater der bekannten Sängerin, Hornist, Komponist und Lehrer am Conservatoire in Brüssel, st. 25. März zu St.-Jossé-ten-Noode bei Brüssel, 73 J. alt (Biogr. Guide 104. — Lessmann 127.)

*) Um Verbesserungen und Zusätze wird ein Jeder dringend gebeten.

- Aubergat**, . . . Orchesterdirigent, st. 15. März in Toulon durch Selbstmord.
- Bacqué, Guillaume**, Bassist, dann Theaterdirektor, st. im März zu Cette (Frankreich).
- Barbieri-Nini, Mme. Marianna**, Sängerin, st. im Nov. in Florenz, hochbetagt. (Ménestrel 407.)
- Battaglini, Emanuele**, Komponist von Kirchenmusik, Contrabassist am Conservator. zu Genua, st. im Mai oder Juni ebd.
- Beauce, Henri**, Sänger und Violinist, st. im Sept. in Paris (Guide 240.)
- Bellodi, Achille**, Advokat, Komponist und Musikschriftsteller, st. im Mai zu Parma.
- Bencich, Giovan Battista**, Opernsänger, Tenorist, st. 28. Nov. in Bologna, 68 J. alt. (Ménestrel 416.)
- Blanchi, Luigi**, Musikverleger in Turin, trat unter dem Namen Strobl als Komponist auf, st. im Juni ebd., 39 J. alt.
- Bombled, Constant**, Lehrer der Musik, st. 28. April zu Matagnella-Petite, 76 J. alt.
- Borodin, Alexander Porfirievitch**, Prof. der Chemie und anerkannter Komponist von Sinfonien, einer Oper u. a., geb. 12. Febr. 1834 in St. Petersburg, gest. 27. Febr. ebd.; fast jede Zeitung bringt andere Daten, obige nebst Biographie im Ménestrel 187 und N. Z. f. M. 142. Sonst noch im Le Guide 80. — Lessmann 99. — Bock 79.
- Boulo, Jacques**, Prof. am Conservatorium zu Toulouse, einst Opernsänger, st. im April ebd., 65 J. alt. (Guide 160. — Ménestrel 184 Biogr.)
- Bozetti, Alberto**, Sänger, st. 3. Mai in Mailand.
- Brandus, Louis**, Musikverleger, st. 30. Sept. in Paris (Guide 247. 263. — Ménestrel 320.)
- Brehmer, Louis**, 1. Violinist am Opernhause in Berlin und Dirigent bei den Subscriptionsbällen, st. 13. Januar ebd. (Todesanzeige.)
- Brooman, Frl. Hanna**, Komponistin und Lehrerin an der Kgl. Theaterschule in Stockholm, st. 7. Febr. ebd., 77 J. alt.
- Brosig, Moritz**, Komponist für Orgel und Kirchenmusik, Prof. an der Universität für Musik in Breslau, st. daselbst am 24. Jan.
- Broughton, James**, Organist und Orchesterdirigent, st. im Febr. in Leeds.
- Capetti, Ugo**, Musikschriftsteller, st. 15. Nov. zu Mailand, 44 J. alt. (Ménestrel 384. — Ricordi 369.)
- Caportorti, Vincenzo**, Komponist, st. im Mai oder Juni in Neapel.

Carneciele, Luigi Maria, Komponist und Gesanglehrer, seit ca. 15 J. in London lebend, geb. 10. Aug. 1847 in Andria, gest. 22. Juli in London. (Ménestrel 320. — Ricordi 234, 237. — Musical World 599.)

Caretli, Francesco, Maestro di musica, st. im Nov. in Capodistria, 41 J. alt.

Cartellier, Fräulein Gabrielle, Sängerin, st. im März zu Paris. (Ménestrel: Cartelier 144.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

Der einstige Hofprediger der am 6. Juni 1561 zu Torgau verstorbenen Herzogin Katharina zu Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg, Mag. Caspar Füger*), hatte vier Söhne, darunter einen, Namens Caspar. Dieser besaß ein entschiedenes Talent als Dichter und als Komponist. Auf der Fürstenschule zu Meißen 1575 bis 1580 gebildet, wurde er nach beendigem Studium dritter Lehrer, später Konrektor an der Kreuzschule zu Dresden, wo er am 24. Juli 1617 als Diakonus an der Kreuzkirche verstorben ist.**) Einem Schreiben des Vaters an den Kurfürsten August zu Sachsen (Dresden 21. Februar 1879) entnehme ich, dass der Sohn auf der Landesschule „gut Gezeugnis“ erlangt hatte und er „inter promovendos ad stipendia mit aufgezeichnet“ war.***) Schon damals hatte Caspar jr. sich als Komponist versucht. Sein Vater überschickte dem Landesherrn ein fünfstimmiges Gebet, in welches die Worte aus dem letzten Gebete der Herzogin Katharina: Nu wil ich an meinem lieben herrn Christo hangen bleiben, wie eine Klette, denn wo er ist, da werde ich auch im ewigen leben sein“ eingewebt waren, Worte, die August einst selbst gehört hatte.†) Leider habe ich vergeblich nach dem Notenmanuskripte geforscht. Ein anderes, vom Jahre 1580, ist jedoch auf uns gekommen. Es liegt demselben ein Text aus Psalm 37 zu Grunde, ist vierstimmig und beginnt mit den Worten: „Et puer ipse fui“ etc. Damals überreichte der Komponist auch mit einem lateinischen Schreiben (3. Id. Dec.) dem Kurfürsten August ein lateinisches Gedicht (Sententia Platonis ex lib. II. de republica) in 48 Verszeilen. Dasselbe liest bei der Composition.

Dr. Th. Distel.

*) Von Weber: Arch. für Sächs. Gesch. VI, 32. Er hatte ein krankes Weib und befand sich 1583 in bedrängter Lage (K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 7440 Schriften u. s. w. 1583 und 1580 Bl. 38).

**) Kreyssig: Afraneralbum 1876 S. 52.

***) K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 10405 Schriften u. s. w. 1579/80, Bl. 101 ff. Einen zweiten Sohn Christoph wünschte der Magister an Caspars Stelle auf dieselbe Schule zu bringen.

†) Erwähnt werden dieselben auch in der Leichenpredigt Selneccer's auf Kurfürst August († 11. Februar 1586); der geistliche Liederdichter Simon Graf hat sie in sein Kirchenlied: Christus der ist mein Leben u. s. w. aufgenommen. In den heutigen Texten des Liedes sind sie jedoch nicht mehr enthalten. (Stichart: Galerie d. Sächs. Fürstinnen, 1857, S. 245 und von Weber: l. c. S. 34).

* *Wilhelm Brambach*: Die Reichenauer Sängerschule. Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntnis mittelalterlicher Musikhandschriften. In Zweites Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig, Otto Harrassowitz 1888. 8°. 43 pp. mit 1 Taf. Facsimile. Die Abhandlung zeichnet sich durch große Klarheit in der Darstellung aus; sie ist das Resultat der vollständigen Beherrschung des Stoffes. Die Theorie der mittelalterlichen Musik wird dem Leser in einer knappen übersichtlichen Form geboten und die Verdienste der Reichenauer Schule, an deren Spitze Hermannus Contractus steht, an ihrer Lehre nachgewiesen. Die Musiklehre befand sich am Ende des 10. Jahrh. in einem solchen Wirrwarr, der aus dem Vermischen der altgriechischen Tonlehre mit dem christlichen Tonsystem entstanden und mit einer solchen Fülle toten Wissens und arithmetischer Spitzfindigkeit überschüttet war, dass es selbst jetzt noch, wie der Herr Verfasser p. 5. sagt, trotz unsrer vorzüglichen Hilfsmittel, eine wahrhaft abschreckende Aufgabe ist, die gelehrt Spreu von dem wenigen brauchbaren Korn zu sondern. Diesem Wirrwarr suchten nun einige thatkräftige Musiker, deren Namen meist unbekannt geblieben, schon seit dem 10. Jahrh. entgegen zu wirken und diesen schloss sich im elften auch Hermannus an. Die Tabelle S. 8/9 giebt ein sehr anschauliches Bild der Leistungen jedes Jahrhunderts. Interessant ist die Beachtung, wie auch damals Theoretiker und Praktiker verschiedene Wege gingen. Schon in der Periode des einstimmigen Gesanges war es schwierig, bei manchen Gesängen die Tonart zu erkennen und die Lehrer ermahnen daher immer wieder möglichst viel Gesänge auswendig zu lernen. Die Melodieschritte waren in allen Tonarten dieselben und nur Anfangs- und Endton sowie der ambitus, d. i. der Umfang jeder Tonart, dienten als Erkennungszeichen. Beobachtete der Komponist nun keins dieser Zeichen, und ließ seine Fantasie allzu frei walten, so standen die Gelehrten ratlos vor dem Gesange. Richard Wagner würde uns heute in ähnliche Gefahren bringen, wenn unser Tonartensystem mit dem Harmoniesystem nicht im engsten Zusammenhange stände. Beginnt heute einer in A und schließt in B, so bedürfen wir keiner tief sinnigen Erklärung, sondern wissen ganz genau, dass der Komponist die Tonalität unberücksichtigt ließ und seiner Fantasie mit oder ohne Absicht einen zu freien Spielraum einräumte. Die alte Zeit war schlimmer daran: Ohne feste Tonzeichen, mit Tonarten die sich von einander nur durch den ambitus unterschieden, lag die Gefahr sehr nahe Melodien zu erfinden, die geradezu unverständlich waren, da sie sich keinem Gesetze anschlossen. Der Herr Verfasser beginnt seine Abhandlung mit dem Hinweise auf die Leistungen des Bischofs Ambrosius und Gregor des Großen und bezeichnet dieselben als nicht wesentlich von einander verschieden. Beweise für und gegen diesen Ausspruch zu bringen sind kaum möglich und doch bezeichnet die Tradition die ambrosianischen Gesänge als so abweichend von den späteren, dass die Päpste sogar ein Verbot dagegen erließen. Diese Abweichung soll darin bestanden haben, dass sie nicht auf dem rein diatonischen Geschlechte fußten und ferner die Gesänge reichlich mit Verzierungen versahen. Demnach müsste man also annehmen, dass die Einführung des diatonischen Geschlechts — im alten Sinne aufgefasst — erst von Gregor ausgegangen sei und man vor ihm sich noch der griechischen Gesangsweise bediente. Es wäre wohl der Mühe wert, aus den alten Schriftstellern die hierauf bezüglichen Stellen in ihren Schriften auszuziehen und sie quellengemäß der Öffentlichkeit zu übergeben.

* Ein Instrumenteninventar des Stiftes Kremsmünster, aufgenommen im Jahre 1747 durch Josef Kinniger und Ignatius Danaky, Musiker des Stiftes. Das

erste Verzeichnis umfaßt diejenigen Instrumente, die vor 1739 bereits vorhanden waren. Es sind dies 4 Clavicymbola seu Instrumenta, 17 Violinen (darunter Hieronymi Cremonae 1623, Jakob Stainer 1655, 2 Antoni et Hieronymi Cremon. 1610, di Francesco Amati di Cremona 1640), 2 halb Geigl, 1 Schallmeyer-Geigl, 6 Violon, 2 Fagott Geigen, 2 Violae d' Amour, 4 Violettae di Gamba, 2 halb Gambae, 3 ganze Gambae, 4 Bassette, 1 Bariton, 2 Violon, 2 Theorben, 1 Harfe, eine große und kleine Laute, 1 Chythara, 2 Mandorae, 6 alte und 6 neue Trompeten, 4 Waldhörner, 3 Cornettin, 1 großer cornett, 3 cornett Mutti, 12 Hautboen unterschiedlichen Tons, 2 uralte Hautboen, 11 Fagot, 2 Buchsbaumerne Clarinett, 4 Bass-Flauten, 1 baar buchabaumene und 1 baar von dem gemeinen Holz ordinari Flauten, 1 baar Englischen tons, 1 baar ex A, 1 baar Alt Flauten, 1 baar ganz elfenbeinerne Flettl, 3 Flute traversier, 1 schwegelpfeifen, 4 Krumbhörner, 1 Cymbel von Stahel, 1 altes Clavicordl, 2 liegende Positiv, 3 stehende Positiv, 1 Regal, 2 baar Pauken und 7 Posaunen. Von 1739—47 wurden an Instrumenten angeschafft: 2 Violinen von Joh. Blasius Weigerth von 1723 und 1743, ein neues Bassettl, ein neuer Violon (beide von Weigerth 1744 und 1746), ein extra gute Lauten von Achaz Stadlmann 1720, ein Clavicembalo, 2 Fagott, ein Fagott-Geige, eine Violine und eine Bratlgeige.

* Herr Musikdir. C. Stiehl teilt der Redaktion mit, dass sich die beiden Weisen in Böhme's Altdeutschem Liederbuch, Lpz. 1877, Nr. 401 und 402 in einem Einzeldrucke auf der Stadtbibl. in Lübeck befinden. Titel, Text, selbst Melodie bedürfen der Korrektur. Der Titel heißt: Ein Lied für die | Landsknecht | gemacht: | Inn diesen Kriegseufften nutz- | lich zu singen. Im Dennmarcker, oder im | Schweitzer- | thon. | Menze Augusto. | 15 (Signum) 46 ||

Die Melodie des Schweizertons, welche die 2te ist, muss bei Böhme Nr. 401, Zeile 2, 1. Takt a h a, statt h h a heißen. Böhme's Takteinteilung ist ohne Symmetrie und wäre daher besser ohne Taktstriche wie das Original. Der Text der ersten Strophe ist orthographisch vielfach geändert und die Wiederholung des letzten Wortes falsch. Der letzte Vers heißt „dich solchs nicht vnderstanden“ | erstanden. Daher ist auch die Bindung g-c falsch. Das Gedicht hat 32 Strophen. Der Dennmarcker Thon ist der erste im Original (Böhme 402). Hier ist die Mitteilung der Melodie ohne Fehler, doch die Wiederholung des Schlusses „nicht vnderstanden“ ist wie oben zu verbessern.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel 3. 1. Stuk. Amsterdam, F. Muller & Co. 1888. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, Tanzweisen enthaltend.

* Anfrage. Wann bediente man sich im gregorianischen Choral der schwarzen Mensuralnote, die wir heute die römische Choralnote nennen? Die frühesten Drucke am Ende des 15. Jahrh. bedienen sich der sogenannten Hufeisenschrift, die mit den Neumen sich in nächster Verwandtschaft befinden. Von den späteren katholischen Choralbüchern kenne ich erst Guidetti's Directorium, welches die römische Choralnote anwendet. Jedenfalls entnahm man die Form der römischen Choralnote der älteren Schreibweise der Mensuralnote und nicht umgekehrt, wie neuerdings behauptet wird: die Mensuralisten bedienten sich Ende des 15. Jahrh. zur Aufzeichnung ihrer Tonsätze der römischen Choralnote.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Freiburger Bibl. Bog. 4. Die Fortsetzung des Buxheimer Orgelbuchs folgt nächstens.

MONATSSCHRIFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Gesuch des Peter Grecke um Verleihung einer Rathsmusikantenstelle.

d. d. Lübeck, Feb. 24. 1672. (Lübeckisches Staatsarchiv.)

(Mitgeteilt von C. Stiehl.)

Wohledle, veste, Grofsachtbare, Hoch- vnd wohlgelahrte, Hoch-
Vnd wohlweise, Inbesonders Grofsgünstige Hochgeehrte Herren.

Ew. Wohl. Edl. Herl. Vnd Gsten sage vnterdienstliches fleißes
hohen Danck, das dieselbe auf meiner Mutter hiebevoriges demüthigtes
suppliciren Grofsgst. geruhen wollen, die Wiederbesetzung der er-
ledigten Rathsmusicantenstelle aufzuschieben.

Wann ich dan bis dahero von Jugendt auf in der *Music* Gott-
lob, *fundamentaliter informiret* bin, vnd nicht allein mein sehl:
Vatter auff allerhandt *instrumenten*, sie haben nahmen wie Sie wollen,
mich gründlich vnd fleißig vnterwiesen; Sondern auch der Sehl.
Frantz Tunder *) die Orgelkunst (deren Er wie bekannt eine sonder-
bahre Wissenschaft vnd *application* hatte) sambt der rechten *compo-
sition* mir dergestalt *fideliter* mitgetheilet, das Er meine wenige
Persohn in seinem Letzsten, vor andern *recommendiret*, gestalt solche
ohne tippigen Ruhm melde, vnd deßhalb auff den Herrn *Cantorem*
mich kühnlich beruffen kan; welche *orgelkunst* ich nachgehends

*) Organist an der St. Marienkirche zu Lübeck von 1641—1667.

aufserhalb Landes von *Italianern* mitt derer *manieren* zu *perfectioniren* fleiß angewandt. Im übrigen auch mich Jederzeit dahin befiessen, das ich nicht nur bey Kunstpfeiffen mich auffhalten, sondern im Kurfl: Mecklenb: Güstrowische Schloß Kapelle, drey Jahr; vnd nach der Zeit in Teutschlandt, Engellandt vnd Hollandt, bei vortreflichen vnd *excellirenden* berühmten *Musicanten*, mir späth vnd frühe rechtschaffen sauer werden lassen, das ich was tüchtiges fassen vnd erlernen möchte, womit meine Hochgeehrte Obrigkeit meines lieben Vatterlandes mit ruhm auffwarten, auch inmittels anderen hinwieder etwas *fundamentales* lehren Könnte; zu mahl mir wohlbekandt, das Ein WohlEdl. Hochw. Rath jederzeit zu dero Raths *Musicanten* Keine Kunstpfeiffer, sondern *Excellirende* an Herren vnd Fürsten Höfen berühmte *Musicanten* und gute *componisten* vor andern bestellet hatt, welche dan zugleich, vermöge Ihrer Wissenschaft allerhandt *instrumenta*, auch die blase *instrumenten*, wenn es erfordert worden, gar leicht mitt zur Handt nehmen können. Allermassen auch ich, ob ich gleich, auf dem *Clavier*, *violdegambe*, *Bassviolone* vnd *violone*, als die heute zu tags allenthalben mehrest beliebten *instrumenten*, mich sonderlich gegeben, dennoch keine scheu trage, so oft vnd vielmahl es erfordert wirdt, auf Posaunen, *quart* Posaunen, *Cornetten* vnd Flöten, alles dasjenige auch zu *praestiren*, was andere thun können und werden. Wie ich dann nicht allein schon vor sieben Jahren alhier auf den Chören in allen Kirchen, auf allerhandt Blase *instrumenten* mich nebenst Eines Hochw. Raths *Musicanten* gebrauchen lassen. Sonder auch bereits aufser Landes Unterschiedliche *discipulos*, auf dergleichen instrumenten, so wohl als andere vnterwiesen habe.

Vnd gelanget demnach an Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten vnterdienstfleissiges suchen Dieselben geruhen, bey bestellung der *vacirenden* Raths *Musicantenstelle* meiner zu Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten Diensten mühesamb *conquirirter* *Musik* Großgünstig beforderlich zu gedenken. Solche hohe Gunstgewogenheit werde vmb Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten sambt vnd anders, vermögens nach, vnter dienstwillfährigst zu verdienen nimmer ermüden, dieselbe Gottes Gnädige beschirmung getreulich empfehlend.

Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten.

Unterdienstwilligst

gehorsambster
Peter Grecke.

Über den Instrumentisten Johann Gökeritz.

Meinem in einer der vorigen Nummern der Monatshefte erwähnten achttimmigen Gesange von Johann Gökeritz' vom Jahre 1610 füge ich zur Person des Komponisten weitere Nachrichten an. D. d. Annaeburgi XIII Cal. Junii 1596 stellte der Administrator Kursachsens, Herzog Friedrich Wilhelm, einen lateinischen Reisepass u. A. auch für Johann Kökeritz aus. Ich theile das Wesentliche des mir im Originale (K. S. Hauptstaatsarchiv: Locat 8299 Lateinische Pässe 159—1695 Bl. 1) vorliegenden Schriftstückes hier mit: „... *significamus, fideles nobis dilectos, praesentes harum literarum latores, Wilhelmum Guntherum et Johannem Kokericium, Dresdenses, juvenes ingenio acri et liberali praeditos, et, quantum aetas ipsorum fert, praestantes musicos, a parentibus et propinquis ea gratia in Italiam, omnium disciplinarum parentem, mitti, non solum ut artem suam, quam praeclare didicerunt, alibi exerceant, ex colant et augeant, verum etiam, ut exterorum mores cognoscant et peregrinas linguas addiscant.*“

Unterm 1. August 1612 wurde „Gökeritz“ vom Kurfürsten Johann Georg I. zu Sachsen als Instrumentist und Musiker angenommen. Er bekam jährlich 200 Gulden Gehalt. Eine dem im Originale und mit Siegel auf uns gekommene Reverse (von demselben Tage) vorausgeschickte Abschrift des Bestallungsdekretes befindet sich in dem genannten Archive (Locat 4519 Reverse pp. 1603—39, Bl. A). Ueber seine erfolgte Verpflichtung berichtet auch Bl. 13^b der Akten desselben Archivs: Nr. 570 Locat 32672.

Dr. Th. Distel.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Cass, Hugh, Komponist und Orchesterdirigent, st. im Nov. zu Marseille, 49 J. alt.

Cerimele, Michele, Komponist und Pianist, geb. 1806 zu Agnone (Campobasso), gest. 26. Febr. in Neapel.

Collet-May, Edouard, Gesanglehrer am Queen's College, geb. zu Greenwich um 1806, gest. im Febr. zu London.

- Commer, Franz**, Komponist von Kirchenmusik, Herausgeber alter Musikwerke und seit Gründung der Gesellschaft für Musikforschung deren Vorsitzender, st. 17. Aug. zu Berlin.
- Conti-Millie, Mdme. Lucia**, Sängerin, st. 25. Aug. zu Luzern 30 J. alt.
- Coppini, Enrico**, Komponist, st. im Nov. in Florenz.
- Corbellini, Vincenzo**, Violinist, geb. 6. Dez. 1825 zu Crema, gest. im Dez. zu Mailand. (Ricordi 424.)
- Corona, Ranieri del**, Opernkomponist, st. im Nov. zu Livorno.
- Cottrau, Felice**, Kritiker, Bruder des Komponisten Giulio, st. im Jan. zu Neapel, 57 J. alt. (Ménestrel 80.)
- Coupey, Felix Le**, Pianist, Lehrer am pariser Conservatoire, st. 5. Juli in Paris, nach andern in Versailles. (Ménestrel 256.)
- Covin, Henry**, Organist an der Kirche St. Honoré in Paris, st. im Nov. ebd., 44 J. alt. (Ménestrel 392.)
- Cricea, Giuseppe**, Komponist und Musiklehrer in Smyrna, st. im April ebd.
- Curto, Gregorio**, einst Sänger, dann Gesanglehrer, st. 20. Nov. in New-Orleans, 82 Jahr alt (geb. zu Tortosa in Spanien).
- Dallari, Federico**, Gesanglehrer am Liceo music. in Bologna, st. im Nov. ebd. hochbetagt. (Ménestrel 376.)
- Deckner, Mdme. Charlotte**, Violinistin, geb. 1846 zu Bittse in Ungarn, st. 25. Mai zu Lugos in Ungarn.
- Dellannoy, Victor-Alphonse**, Direktor der Musikschule in Roubaix (Frkr.), st. 20. Okt. ebd.
- Depassio, Jean-Marie**, Opernsänger, Bassist, st. im März zu Montmorency, 63 J. alt.
- Diez, Frä. Sophie**, Sängerin, st. 3. oder 4. Mai in München, 67 J. alt.
- Dorrego, Pedro C.**, Guitarrenvirtuos, geb. um 1821 in der argentinischen Republik, gest. 27. Okt. zu Denver (Ver. St. Nord-Am.) Erfinder der 17saitigen Gitarre.
- Dupuis, Michel**, Gesanglehrer am Conservator. in Lüttich, st. 9. Mai zu Bressoux bei Lüttich, 65 J. alt.
- Duschnitz, Marco**, Tenorist, dann Gesanglehrer, 1827 in Ungarn geboren, ging vor etwa 30 Jahren nach Amerika und st. 12. Dez. in New-York.
- Eckhoff, Paul** (eigentlich Cohn), fürstl. Sondershaus. Hofpianist, st. im Sept. in London.
- Ehrlich, Christian Friedrich**, Pianist und Komponist, st. 31. Mai in Magdeburg, 77 J. alt.

- Fahrbach, Anton**, Orchestermittglied am Hofburgtheater in Wien, st. 2. Dez. ebd., 68 J. alt.
- Fancelli, Giuseppe**, Tenorist, st. 24. Dez. in Florenz, 53 J. alt.
- Ferni, Antonio**, Violoncellist, st. im Juli zu Turin.
- Ferni, Francesca**, einst Opernsängerin, st. im Jan. oder Febr. in Turin, 74 J. alt.
- Fieraboschi, Giuseppe**, Musiklehrer in Perugia, hinterließ der Stadtbehörde ein Legat von 250 000 Fr.; st. ebd.
- Filippi, Dr. Filippo**, Musikschriftsteller, st. 25. Juni in Mailand. (Ménestrel 248. — Ricordi 208.)
- Filippi, Giuseppe de**, Musikschriftsteller, st. 23. Juni zu Neuilly bei Paris. (Ménestrel 248.)
- Fioravanti, Luigi**, Buffonist, geb. 20 Dez. 1829 in Neapel, gest. 30. Dez. in Viterbo. (Ménestrel 32.)
- Fischetti, Matteo Luigi**, Komponist, Pianist und Gesanglehrer, st. Ende des Jahres (?) zu Neapel.
- Fraschini, Gaetano**, Tenorist, st. 24. Mai zu Padua (nach andern in Neapel.) Biogr. mit Porträt im Ricordi 192. — Biogr. von Pougín im Ménestrel 208.
- Garnier, Edouard**, Komponist und Musikschriftsteller, st. 11. Juli in Nantes. (Ménestrel 264.)
- Germa, Maurice**, genannt Cristal, Musikschriftsteller, geb. 1827 zu Narbonne, gest. im Juni zu Paris. (Ménestrel 224.)
- Giannini, Mdme. Rachele**, Witwe Basevi's, Sängerin, st. im Sept. in Erba.
- Giehne**, (nicht Gienne oder Ginne) **Heinrich**, Schüler Mendelssohn's, Hof-Musikdirektor in Karlsruhe (Baden), st. 1. Okt. ebd.
- Goetze, Karl**, Komponist und Orchesterdirektor, geb. 1836 zu Weimar, gest. 21. Jan. zu Magdeburg. Andere Ztschrft. schreiben: st. den 14. Jan., auch der 14. Dez. wird angegeben.
- Goldberg-Strofs, Fanny**, unter dem Namen Marini einst eine gefeierte italienische Sängerin, st. im Juni in Padua, 70 J. alt.
- Gonzalez y Val, Eusebio**, Flötist und Lehrer an der National-Musikschule zu Madrid, st. im Mai ebd.
- Goulomy, Jérôme Louis**, Violinist und Hofkapellmeister, geb. 22. Juni 1821 in Pernaú (Livland), st. 18. Okt. in Bückeburg. (Privatnachricht.)
- Graire, Alexis**, Violoncellist, st. im Juli zu Paris.
- Grandi, Giosia**, Komponist, st. 11. Okt. in Pieve.
- Greith, Karl**, Kirchenkomponist und Kapellmeister an der Kathedrale in München, st. 17. Nov. ebd.

- Grofse, Ed.**, Kammermusiker in Weimar, st. 26. April ebd., 64 J. alt.
- Guarino, Michele**, Violinist, st. im Nov. in Neapel, 85 J. alt.
- Guyot, Léon**, Orchesterdirigent, st. im Dez. in Paris, 44 J. alt.
- Häser, Karl**, Hofchauspieler in Kassel und Gesangs-Komponist, st. 16. (18.?) April ebd., 78 J. alt.
- Haupt, C.**, Pianist, st. im Dez. in Danzig.
- Hauser, Miska**, Violinvirtuose und Komponist, st. 8. oder 9. Dez. in Wien. (Bock 419. Ménestrel 1888 p. 40.)
- Hecht, Eduard**, Komponist und Pianist, geb. 28. Nov. 1834 zu Dürkheim (Bayern), gest. 6. März zu Didsburg bei Manchester.
- Henne, Miss Antonia F.**, Contraltistin, geb. um 1850 in Cincinnati, st. 18. Juli in New-York.
- Holland, Albert**, Orchesterdirektor in Baltimore, st. 11. Febr. ebd.
- Hüllweck, Ferdinand**, Violinist, einst Konzertmeister an der Dresdner Opernkapelle, st. 24. Juli in Blasewitz b. Dresden.
- Jacob, Georg**, Kgl. Kammermusiker in Berlin, a. D., st. 22. April ebd., 78 J. alt.
- Jäger, Franz**, Kgl. Württemberg. Hofsänger a. D., Liederkomponist, st. 6./7. Okt. in Stuttgart, 66 J. alt.
- Jamet, Louis**, Bassist, st. 2. Nov. in Schaerbeek b. Brüssel, 55 J. alt (Guide 287.)
- Jouret, Théodore**, Prof. der Chemie zu Brüssel, Komponist u. Musik-schriftsteller, st. 16. Juli im Bade Kissingen. (Biogr. Guide 191. — Ménestrel 293.)
- Kalm, Adolf**, Musikdirektor und Kirchenkomponist, st. 4. Aug. in Biberach, 63 J. alt.
- Kinlock, Mdme. Elise**, geb. Trautner, Sängerin, st. 11. Aug. in New-York. (Guide 216.)
- Knight, John, (Joseph?) Philip**, Prediger und Komponist von volkstümlich gewordenen Melodien, geb. 26. Juli 1812 zu Bradford (Avon), gest. im Mai oder Juni zu Great Yarmouth. (Musical World 459.)
- Koenen, Friedrich**, Komponist von Kirchenmusik, Ehrendomherr, st. 6. Juli in Köln, 59 J. alt.
- Krick, Emil**, Pianist, ein Österreicher, der seit kurzem in Amerika lebt, st. 10. Sept. zu Hoboken. (Ver. St. Nord-Am.)
- Kriebel, Richard**, Orchesterdirektor, st. 22. Febr. in Dresden. (Signale 328.)

- Kufferath, Maurice**, Musikschriftsteller, Redacteur des Guide musical, st. Ende April in Brüssel. (Ménestrel 173.)
- Laforrestier**, einst Gesanglehrer in Paris, st. im Aug. ebd. und vermachte sein großes Vermögen jungen Damen, die auf der Bühne kein Glück haben.
- Lambert-Masson, Madame (Lulise-Aglæ Masson)**, Lehrerin am Conservator. zu Paris, geb. 10. Juni 1827 und gest. 26. Juli ebd. (Guide 200.)
- Lange, Otto Heinrich**, Direktor des Domchors in Hannover und Liederkomponist, st. 8 Nov. in Hannover (geb. 1821 in Bremerförde).
- Lefort, Jean**, Orchesterdirektor, lebte lange Zeit in Amerika und dann in Angers in Frankreich, wo er im Nov. st. (Ménestrel 368.)
- Lelter, Dr. Joseph**, Bezirkshauptmann in Innsbruck, Komponist für Männergesang, st. 9. Okt. ebd.
- Leroy, Gustave**, Tenorist, st. im Aug. zu Paris. (Ménestrel 294.)
- Leroy, Léon**, Musikkritiker, st. im Juli zu Paris, 50 J. alt.
- Lévi, Isidor**, Orchesterdirigent und Violinist, st. 6. Mai zu Lille, 40 J. alt. (Ménestrel 184.)
- Lévy-Mennk, Michel**, Violoncellist, st. 17. Juli zu Vincennes (geb. 7. Juni 1822).
- Lind, Jenny**, verheirat. Goldschmidt, einstige berühmte Sängerin, st. am 2. Nov. auf ihrer Villa Malvern-Wels in England.
- Lindner, August**, Violoncellist und Komponist, zuletzt am Theaterorchester in Stuttgart angestellt, st. 19. Aug. in Heidelberg.
- Liquier, Gabriel**, Komponist, Kritiker und Karrikaturzeichner, st. im Sept. in Paris.
- Loretz, B.**, Organist, st. im April in Brooklyn, 57 J. alt.
- Ludolffs, Otto Chrstn. Friedr.**, Komponist und Orchesterdirigent, geb. 24. April 1837 zu Lüneburg, gest. 23. Sept. zu Königshausen i./Pr.
- Lüstner, Georg**, Kapellmeister und Violoncellist in Wiesbaden, geb. 23. Sept. 1847 zu Breslau, gest. 21. April bei einem Besuche Berlins.
- Macfarren, Sir George Alexander**, Komponist und Direktor der Kgl. Musikakademie in London, st. 31. Okt. ebd., 74 J. alt. (Ménestrel 360. — Ricordi 365, Biogr. nebst einem sehr schlechten Porträt.)

Fortsetzung folgt.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von F. W. E. Roth).

Die Musikgeschichte bedarf als jüngste der historischen Wissenschaften noch sehr der Materialiensammlung durch Bibliographie der vorhandenen Erzeugnisse der Tonsetzer und Theoretiker. Nur dadurch, dass fort und fort aus Bibliotheken Bekanntes aufs neue festgestellt, Unbekanntes erhoben, Zweifelhafte gesichtet oder beseitigt wird, kann eine reale Biographie der Tonsetzer entstehen. Nur dadurch, dass die Musikalien einzelner Bibliotheken verzeichnet werden, entsteht ein genaues Bild der Literatur. Wird hierdurch auch manches mehrfach verzeichnet, und erscheint dadurch gleichsam überflüssig, so giebt dieses wiederum einen Anhaltspunkt für lokale Benutzung und die Verbreitung der Tonwerke. Jede Bibliographie von Musikwerken soll meiner Ansicht nach enthalten: typographisch und ganz kopierten Titel, Auszüge biographischer Art aus Widmungen und Vorreden, Formatangabe, Blatt- oder Seitenzahl oder Zahl der Signaturen der Papierlagen, um auch dem Käufer und Verkäufer bei Identifizierung zu dienen. Die Tonwerke bringen es mit sich, dass wir aus denselben den Autor meist nur von der musikalischen Seite, nicht immer auch biographisch kennen lernen. Zu sparsam ist oft auf Titeln, in Vorreden und Widmungen dem musikalischen Biographen das Material zugeteilt, aus dem derselbe Würden, Herkunft und Lebenszeit nebst Lebensschicksalen des Autors kennen lernen kann. Widmungen ergeben oft Beziehungen zu andern Musikern, die Unterschriften Art und Zeit des Aufenthalts an. Gingen diese Details verloren, so wäre der Biograph schlecht gestellt. Jeder Bibliograph achte deshalb auch auf diesen Teil der Musikwerke; bloße Titelkopie genügt hier nicht. *)

In diesem Sinne habe ich die Druckwerke des XV.—XVII. Jahrhunderts, wie solche in der Musikabteilung *F* der Hofbibliothek zu Darmstadt enthalten, bearbeitet. Diese Jahrhunderte wählte ich nicht aus antiquarischer Liebhaberei, sondern aus dem einfachen Grunde,

*) Die Mitteilung der Vorreden von Agricola und Fritsch wird man mir wohl nicht verübeln, da dieselben des Wissenswerten gar manches bieten und nicht jedermann zur Hand sind.

weil dieselben von der Druckliteratur, denen ich die Bibliographie der Handschriften vorausschickte, den ältesten Bestand ausmachen und dem XVIII.—XIX. Jahrhundert vorangehen. Für die Musikgeschichte hat ja ein Titel des XIX. Jahrhunderts strenge genommen gleichen Wert wie ein solcher des XV. Jahrhunderts. Da ich alle Drucke der Abteilung Musik dahier zu bearbeiten gedenke, liefere ich hiermit als erste Abschlagszahlung das XV.—XVII. Jahrhundert. Die Titel sind, typographisch und soweit sie nicht bereits anderwärts beschrieben sind, ganz mitgeteilt. Überall ist auf den Inhalt geachtet, indem bei Sammelwerken die Komponisten der einzelnen aufgenommenen Stücke alle erwähnt, die Textanfänge der ersten und letzten Nummer angeführt, bei Instrumentalsätzen die Zahl derselben angegeben ist. Haben Instrumentalsätze zugleich Text, so ist auch Angabe des Textanfangs des ersten und letzten Satzes beigelegt. Es dient dieses zur Orientierung und zur Feststellung der bei Musikalien des XVI. bis XVII. Jahrhunderts nur zu häufigen Titelaufgaben und Trennung von wirklichen Neudrucken.

Weggeblieben sind alle gedruckten liturgischen Bücher der römischen Kirche, da sie nicht mehr als die Antiphonen, Graduale's, Paternoster und Ähnliches mit Musik enthalten, ferner alle Kirchenagenden der protestantischen Kirche. —

Der verstorbene Großherzogl. Hofbibliothekar Dr. Walther hat zwar in seinem Buche: die Musikalien der Hofbibliothek zu Darmstadt (1874) Tonwerke beschrieben, aber weder alles, was der Musikbibliothek Großherzogs Ludwig I. gehörte, noch was die Bibliothek früher besaß; nimmt man nun Walthers Angaben und meine Bibliographie zusammen, so wird wohl alles bekannt sein, was die Bibliothek überhaupt an Musik des XV.—XVII. Jahrhunderts besitzt. Dasselbe ist numerisch nicht bedeutend, auch ist kaum ein und das andere mehrstimmige Gesangswerk komplet vorhanden. Ein Beweis, in wie schlechter Verwahrung sich einst die Musikbibliothek befunden hat. Eigentümlich ist die geringe Anzahl Sammelwerke. Damit sei meine Arbeit den Musikhistorikern empfohlen.

Darmstadt, im April 1888.

1. DI | AGOSTINO AGAZZARI | GENTIL' HVOMO SANESE. |
MADRIGALI HARMONIOSI | E DILETTEVOLI A SEI VOCI |
Nuouamente stampati et dati in Luce. | TENORE. | IN ANVERSA. |
Appresso Pietro Phalesio. | M. D. C. |

Gewidmet von Pietro Phalesio dem Drucker, al—signore il sig.

Pietro le maire s. mio oss ^{mo}. d' Anversa adi 15. di Giulio 1600. Quer Quart 1 n. n.*) Blatt + 12 Blatt. (F 1849/70).

2. QVAES | TIONES VVLGA- | tiore in Musicam, pro | Magdeburgensis Scho- | lae pueris digestae, per | *Martinum Agri- | colam*. | 1543. | Item de recto Testudinis collo | ex arte probato, de Tonorum | formatione, Monochor | do, ac lectionum ac- | centibus. | Mit Titelfassung und dem handschriftlichen Eintrage: Liber constat VIII D sowie : Conradus Marburgensis (Hand saec. XVI). Blatt 2^r Vorwort, darin die Stelle: Quocirea, ut eo dexterius hanc quoque jucundissimam nobilissimamque musices disciplinam, sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit, alternis interrogantis imbibere, priorem libellum anno 39 a me aeditum in nostrorum tyronum usum etc. O. D. Blatt 3^v. Epigramma Synzelii in musicam Martini Agricolae. Am Ende des Buchs: Magd.(eburgi) apud Micha. Lottherum. | 16^o. 56 n. n. Blatt. (F 1718). — In Form eines musikalischen Katechismus in Frage und Antwort abgefasst.

3. Musica In- | strumentalis Deudsch, | darin das fundament | vnd application der finger vnd zungen, | auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, | Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schal- | meyen, Sackpfeiffen vn̄ Schweitzerpfeif- | en, etc. Darzu von dreierley Geigen, als | Welschen, Polisschen, vnd kleinen hand- | geiglein, vnd wie die griffe drauff, auch | auff Lauten künstlich abgemessen wer- | den, Item vom Monochordo, auch von | künstlicher stimmung der Orgelpfeiffen, | vnd Zimbeln, etc. kürzlich begriffen, | vnd für vnser Schulkinder vnd | andere gmeine Senger, auff | verständlichst vnd ein- | feltigst, jtzund new- | lich zugericht, | Durch | *Martinum Agricolam*. | Anno Domini, 1545. | Rückseite Holzschnitt: Fraw Musica (Lautenspielerin). Blatt 2^r Vorwort des Martinus Shor oder Agricola an Georg Rhaw Buchdrucker in Wittenberg 1545 am 14. tage Aprilis.

12^o, 76 n. Blatt + 7 n. n. Blatt, auf deren letztem: Gedruckt zu Wittem- | berg durch Geor- | gen Rhaw, | Anno M. D. XLv. | (F 1759) defect, es fehlt Blatt 10—15. Die merkwürdige Vorrede teile ich vollständig mit.

Vorrede.

Dem ersamen vnd weysen herrn Georgio Rhaw, Buchdrucker, vorweser vnd fürderer der edlen fraw Musices, zu Wittemberg, meinem großgünstigen lieben herrn vnd Patron, wündch ich Martinus Shor odder Agricola, Gnad vnd fried von Gott. —

*) Heißt; nicht numeriertes, resp. nicht signiertes Blatt.

Ersamer vnd groszgünstiger herr Georg Rhaw, jhr wisset das ich euch in kurtz vergangen zeiten, mir etliche Instrumenttische gesenge odder exercitia zudrücken, angelanget, vnd eine gutte antwort, darinn ewr gutter wille vnd radt mir jnn solcher (Blatt 2^v) sache zu dienen angezeigt, empfangen hab, So kan ich euch weiter mein meinung nicht bergen. Erstlich, dieweil ich bey euch zu Wittemberg auch jnn vnser löblichen schul, viel feiner junger knaben vnd gesellen spüre, die sich (welchs mir hertzlich wol gefelt) jnn den andern Musicis actiuis, als in Plana vnd Mensurata, weidlich tummeln vnd geschickt werden, von welcher vnser Schule wegen, dieweil alle andere Schulen fast im gantz Sachssner lande etc. jtzund mit Schulmeistern, Cantoribus Baccalaurien, auch Städte vnd Dörffer mit Predicanten offtmals daraus gespeist vnd versorget werden, ein Erbar Radt von Magdeburg (Blatt 3) nicht ein geringe lob vnd gut geschrey jnn allen landen vberkomen hat. Zum andern las ich mich bedüncken, das die Instrumentalis, welche ich für 16. jarn hab lassen ausgehen, den knaben an etlichen örtern zutunckel vnd schwer zu verstehen ist. Auff das ich jhn nu jnn solcher edlen kunst, nemlich in der Instrumental, nach meinem vermögen weiter dienen möchte, Welche denn die sie wissen, viel vnnützer speculation, fantasy vnd gedanken aus dem kopffe wegtreibt, vnd merkliche recreation vnd erlöstigung (wie ichs erfarn hab) gebirt. Auch furnemlich das sie Gott, der diese liebliche vnd fröliche kunst, mit welcher jhn auch die heiligen Engel, wie (Blatt 3^v) Apocalip. geschrieben steth, ohn vnterlas loben vnd zu ewigen zeiten preisen werden, vns betrübten vnd elenden menschen auff diesem jammertal, jhn darmit zu loben gegeben hat, auff mancherley Musicalische weise, als nemlich mit singen, Pfeiffen, vnd Seitenspiel, wie der Königliche Prophet David, auch Moses, Salomon, etc., loben möchten, hab ichs von wegen jtz gesagten vrsachen nicht allein nützlich, sondern auch nötlich geacht, eine andere Instrumentalem von mancherley Instrumenten fein deudlich auffz einfeltigst vnd verstendlichst, für vnser schulkinder vnd andere die es begeren, zu zurichten, vnd für den obgesagten gesengen, welche (Blatt 4^r) sönderlich vnd mit vleis nach Instrumentischer art gemacht sein, jnn druck zu geben, vnd darnach, wo sichs schicken wil, gedencke ich die jtz gesagten exercitia auch drücken zu lassen. Wiewol, mein lieber herr Georg Rhaw, mich etzliche, welche die Instrumentalem, vnd mich jhrenthalben, auch sonst one grund vnd vrsache schendlich verachtet haben, schier von meinem forgenomen vnd nützlichem schreiben hetten abgeschreckt. Jedoch gedacht ich zuletzt, sihe, dieweil sie

so klösterlich, da man gantz beschawlich lebet, vnd on alle Musicalische. Instrument, allein Choraliter dahin singet, von der sache reden, vnd vielleicht nichts sonderlichs von (Blatt 4 v) dieser edlen kunst verstehen, so magstus auff dismal jhn zu gute halten, du wilt nicht jhn, sondern dem Mosi, Dauidi, vnd vielen andern trefflichen leuten folgen, welche gantz viel (wie der Psalter, etc. ausweist) daruon gehalten, vnd vns auff allerley weise Gott zu loben, exempel furgestellt, vnd nach sich gelassen haben. Des gleichen jtzund bey vnsern zeiten neben vielen andern D. D. Mart. Lut. (Gott sey bey jhm) auch thut. So bin ich jnn solchem meinem guten, vnd der schulkindern nützlichem furnemen, nichts desteweniger fortgefahren, Es mag komen wie es kan, Ich weis doch wol, das, wer viel leuten dienet (Blatt 5) einem jedern nicht zu dancke handeln kan, es mus aber darumb nicht nachgelassen sein. Aber du verachter, sich dich gleichwol fur, mein pferd schlegt dich widder. Welche Musicam Instrumentalem ich euch als meinem günstigen lieben herrn vnd sönderlichem guten freunde vnd fürderer, allhie zuschicke, als einem der nicht ein geringer mithelffer ist, in dem, das die edel fraw Musica, mit aller zugehörung gantz klar, verstendlich vnd fein geschmückt, herfür an den Tag kömpt, Auffs freundlichst bittend, jhr wollt sie erstlich jnn ewrer drückerey auffs vleissigst drücken, vnd darnach, wie die vorigen beide, euch auch zugeschrieben vnd jnn ewrn schutz (Blatt 5 v) als meinem lieben Patron, befohlen sein lassen, vnd mich, wo es von nöten sein würde, für den Verechtern, welcher, wiewol sie selber entzwer nichts wissen, odder nichts jnn solcher nöthlichen sachen helfen wollen, jtzunder viel gespürt werden, gleichsam ein trefflicher stareker mit solcher kunst gewapenter, beschützen vnd verteidigen helfen. Solchs vmb euch als meinen günstigen lieben herrn vnd Patron, mit welchem ich, wiewol persönlich alle meine tage noch nichts, jdoch durch brieffe viel jnn freundschaft vnd kundschaft geredt habe, widderumb zuuerdienen, bin ich alzeit willig vnd gneigt. Darmit seit Gott mit sampt den (Blatt 6) ewrn vnd den seinen, vnter welchen ich auch bin, befohlen. Datum zu Magdeburg, jnn des Ersamen vnd weysen Herrn Heinrich Ahlmans hause, bey welchem ich eine lange zeit haus gehalten, vnd mir viel guts von jhm widerfarn ist, welchs ich mich allzeit gegen jhm, vnd allen andern die mir guts gethan, gantz freundlich bedanke, vnd Gott geb jhm, euch, vnd vns allen nach diesem vergenglichen, das ewige leben, Amen. Anno Domini, 1545. Am 14. tage Aprilis.

Mart. Agricola. E. W. A.

4. LA | REGOLA | DEL | CONTRAPONTO, | E DELLA |
MVSICAL COMPOSITIONE. | Nella quale si tratta breuemente | DI
TVTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE | co' i suoi esempi à
due, trè, e quattro voci. | DELLA COGNITIONE DE' TVONI, |
secondo l' vso moderno, e la regola agli Organisti per | suonare
trasportato in vari luoghi bisognosi. | Con due Ricercari l' vno à 4. e
l' altro à 5. dell' Autore, et vn | Ricercare, e Canoni à 2. 3. e 4. da
cantarsi in vari modi | del Signor GIO. PAOLO CIMA, al quale |
La presente Opera è dedicata, e nuouamente data in luce | DAL
REVER. PADRE | FR. CAMILLO ANGLERIA DA CREMONA, |
del Terz' Ordine di S. Francesco, Discepolo di | CLAVDIO MER-
VLO DA CORREGGIO. | Signet | IN MILANO, Per Giorgio Rolla.
MDC XXII. | Dem Giovan Paolo Cima organista nella chiesa di nostra
signora presso a santo celso di Milano gewidmet. O. D.

Quart, 4 n. n. Blatt + 117 Seiten + 7 n. n. Seiten. (F 1719/20).

5. JOANNIS ALBERTI BANNI | DISSERTATIO | EPISTO-
LICA, | DE | MUSICAE NATURA, | Origine, progressu, & denique |
studio bene instituendo. | AD | Incomparabilem Virum | PETRUM
SCRIVERIUM, | Polyhistora. | Signet | Lugduni Batavorum, Ex Officina
ISAACI COMMELINI. | CIOIOC XXXVII. | Rückseite leer. P. 3.
Syllabus capitum hujus | Dissertationis. | 12°. 60 n. pagg. 25 Capp. —

Über den Inhalt cf. Forkel A. Litt. p. 17. (A, 45).

6. Sacrae Modulationes *Herculis Bernabei* . . . Organum. Opus 2.
Monach. 1691. 4°. 2 n. n. Bl. + 86 pagg. (F 1883/100). Siehe
Frankfurter Katalog.

7. CASP. BARTHOLINI | THOM. FIL. | De TIBIIS | VE-
TERUM, | ET | EARUM ANTIQVO VSU | LIBRI | TRES. | Editio
altera, figuris auctior. | Signet | AMSTELAEDAMI, Apud IHENR.
WETSTENIUM, | CIO IC LXXIX. |

Dem Cardinal Sigismund Chigi gewidmet Rom Kal. Febr. 1677.
12°, 11 n. n. Blatt + 415 pagg. + 4 n. n. Seiten. (F 1765). —

8. Florilegium selectissimarum cant. . . . *Erh. Bodenschatz*.
Lpz. 1603. Discantus. (F 1878/100.) Siehe Eitner's Bibliographie
p. 236.

9. Lindenblätchen RVDIMENTA | VTRIVSQUE CANTVS
BERNARDINI | *Bogentantz* Legenitij, Musicam discere cupienti-
bus oppido necessaria. | Lindenblätchen | Signet | Colonie, apud
Joannem Gymnicum. | ANNO M.D.XXXV. |

Dem Andreas Beler Legnicensi praeposito gewidmet Coloniae
decimo Calend. Octobris 1515. Dankt für dessen Wohlwollen gegen ihn.

Inhalt: De vocibus et divisione vocum. — De clavibus musicae, earumque divisione. — De modis seu intervallis musicae. — De tonis. — De solmizatione. — Teil II. De notularum figuris. — De ligaturis figurarum. — De pausis. — De modo, tempore et prolatione. — De signis. — De partibus figurarum. — De figurarum imperfectionibus. — De puncto. — De alteratione. — De diminutione. — De augmentatione. — De proportionibus. —

Quart, 16 n. n. Blatt (A—D₂) (F 1812). —

10. 1. Teil evangelisches Gespräch von W. C. *Briegel*. Tertia vox. 1660. — Ander Teil 1662. F. 1880. Siehe Frankfurter, Breslauer u. a. Kataloge.

11. Geistliche Oden | ANDREAE | GRYPHII, etc. | Mit | Melodeyen belegt, so, dasz | zwischen jeden Versz mit zweyen Violen nach Belie- | bung kan gespielt werden; | Von | *Wolfgang Carl Briegeln*. | Signet | GOTHA, | Bey Salomon Beyhern, Buchhändlern. | TYPIS REYHERIANIS, | Gedruckt durch Johann Michael Schalln. | 1670. |

Dem Friedrich, Herzog, der Magdalenen Sibyllen und Dorothea Marien von Sachsen gewidmet. O. D. Mit 2 Epigrammen von Johannes Rosenberg und Christian Knorr (v. Rosenroth).

Folio, 14 n. n. Blatt. (F. 1881).

3 voll. in 1 Bande, Discant und Bass in Partitur und dazu Viola I. und II. angebunden. Text: I. Ach wie lang, Gott mein Gott. II. Welt Ade! Ich sehne mich.

12. Musicalisches | Tafel-Confect. | Bestehend | In | Lustigen Gesprächen | und CONCERTEN | von | 1. 2. 3. und 4. Sing-Stimmen, | und zweyen Violinen, | Nebenst | Dem | Basso Continuo, | Denen Liebhabern der Music, | zu sonderbahrer Ergetzlichkeit, | aufgesetzt | Von | *Wolfgang Carl Briegeln*, Fürstl. Hessisch. | Capellmeister in Darmstadt. | TENOR. | Drucks und Verlags | Balthasar Cristoph Wusts, | in Frankfurth an (!) Mayn, Anno MDCLXXII. |

Den Mitgliedern des collegii musici in Frankfurt a. M. gewidmet Darmstadt in der Herbst-Mess dess 1672. Jahres.

Quart, 3 n. n. Blatt + 18 pagg. (F 1851). Enthält 5 Stücke: Hofleute Gesang. — Jägerlied. — Epicurerlied. — Es ist sehr gut und fein. — Es ist nichts bessers. — Muss sies dann eben seyn? — Praecedenz-Streit. —

13. Geistliche | Gespräche und | Psalmen, Auff | CONCERTEN-Manier, | So wol vocaliter, als instrumentaliter, | Mit Sechs Stimmen, | Nebenst dem | Basso Continuo, | GOTT zu Ehren und zu Christlicher Auff- | bauung componiret und hervor gegeben | Von | *Wolfgang*

Carl Briegeln, Fürstl. Hessischen | Capellmeistern zu Darmstadt. | Secunda Vox. | GOTHÄ | In Verlegung Salomon Reyhers, Buchhändlers, | Gedruckt durch Christoph Reyhern, | Im Jahr Christi 1674. |

Dem Landgrafen Ludwig zu Hessen gewidmet von Wolff Carl Briegeln.

Quart, 16 n. n. Blatt, mit 10 Stücken. Nr. 1, Lobe den Herren meine Seele. Nr. 10, Diss ist die Last. Hüter ist die Nacht schier hin. (F 1881/50.)

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* In London erscheint bei Stanley Lucas, Weber & Co. eine Sammlung ältere Gesangswerke, von denen mir die Nummern 311 und 312 vorliegen. Das 5st. Ballet: *Grace my lovely von Th. Weelkes* und die 4st. Canzonet: *Construe my meaning von Gil. Farnaby*. Beide herausgegeben von *W. Barclay Squire*, teils aus Mss. im britisch Museum, teils aus alten Drucken. Beide Komponisten lebten am Ende des 16. Jahrh. und ist der Wohlklang der ganzen Zeit eigen. Doch der Engländer ist früher dazu gelangt als die Komponisten des Continents. Er hat sich nie in der Weise vom niederländischen kunstvollen Contrapunkte beeinflussen lassen als es eine Zeitlang auf dem Festlande geschah. Stets, schon in der frühesten Zeit der Mehrstimmigkeit, hat er es verstanden, melodisch und harmonisch wohlklingend zu schreiben. Auch in den beiden vorliegenden Gesängen liegt etwas, was ihn von den Komponisten der übrigen Länder dieser Zeit auszeichnet. Der Charakter der Kirchentonarten tritt bei ihm so völlig zurück und nähert sich seine Ausdrucksweise so den modernen Tonarten, dass man kaum glaubt einen Gesang aus dem 16. J. zu hören. Ferner giebt er dem Rhythmus ein scharfes Gepräge. Er spricht die Worte lebhaft aus und deklamiert gut. Das sind alles Eigenschaften, die ihn wesentlich von seinen Zeitgenossen auszeichnen. Im 17. J. warf er sich mit Glück auf den Sologesang und entwickelte eine staunenswerte Produktivität. Auch hier fand er sich so schnell in die neue Form und Ausdrucksweise, dass seine Erzeugnisse mehr Gewandtheit verraten als die der Italiener. Der Engländer hatte einst für Melodie und Rhythmus eine außerordentliche Begabung und merkwürdig ist daher die Erscheinung, dass diese Begabung eine Zeitlang wie eingeschlummert erschien, sodass er in den Ruf des unmusikalischen Volkes Europas gelangte.

* Dr. *Hugo Riemann*: Wie hören wir Musik? Drei Vorträge, Lpz. Max Hesse 1888, 8°, IV u. 92 S. An ein großes Publikum sind die Vorträge nicht gerichtet, denn sie sind in einer streng philosophischen Schreibweise abgefasst, die nur dem ernststrebenden Manne als passende Lektüre erscheint. Die Vorträge bieten eine Fülle von interessantem Stoff, trefflicher Beobachtungen und Klarlegung älterer irrtümlicher Begriffe, wie z. B. S. 32 über Hanslick's Ausspruch, dass es für die Musik kein Vorbild in der Natur, kein Naturschönes gebe. Die Brochüre wird jeden Gebildeten eine Quelle vielseitiger Anregung und Belehrung sein.

* Der kunstvolle runde Tisch im Rathause zu Amberg. Von *Vincenz König*, Bürgermeister. Amberg 1888, J. Habel. 8°, 16 S., 40 Pfg. Eine historische Einleitung, der die Beschreibung des Tisches, nebst Abdruck der 24 Strophen Sinnprüche, der geistlichen Historie und des Gedichtes zu dem 6stim. geistlichen Liede: Weil du Herr Christ an diesem ortt, folgt. Was uns am meisten interessierte

fehlt, nämlich der Abdruck des 6st. Tonsatzes. Wenn ich nicht irre ist er aber bereits schon früher irgendwo abgedruckt, doch fehlt mir die Quelle.

* Der Katalog der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, der außerordentlichen in allen Fächern hervorragenden Musikbibliothek, erscheint in kurzem in Lieferungen bei *Bomagnoli dall' Acqua*, Libreria antiquaria zu Bologna, Via Toschi 16 A. Die Lieferung von 64 S. zu 2 Columnen kostet 3 Fr. = 2,40 M. Der Katalog ist von dem verstorbenen Prof. *Gaetano Gaspari*, einer Autorität im Fache der Musikgeschichte, abgefasst und steht der Druck unter Leitung des jetzigen Bibliothekars Herrn Prof. *Federico Parisini*. Es ist daher mit Gewissheit vorauszusetzen, dass wir eine Bibliographie von hoher Bedeutung zu erwarten haben. Der Umfang ist auf 3 Bände berechnet. Subscribenten nimmt jede Buchhandlung und obige Verlagshandlung entgegen und wäre eine rege Beteiligung sehr zu wünschen.

* Die Antiquariats-handlung von *Gottlob Hess* in Münden, Arcostr. 1, ist im Besitze einer Altstimme mit Drucken aus dem 16. Jahrh. Preis 70 M. Sie enthält Werke von Joh. Steuerlein 1587, David Palladius 1595, Thomas Mancinus, Gelegenheitsgesänge von 1585, 89 etc., Joachim à Burck's officium sacrosanctae 1580, Andrea Crappius Sacrae aliquot cantiones 5 et 6 voc. 1582, Conrad Hagius ohne Titel, Paul Koler zwei deutsche Gesänge o. Jahr und Lechner's deutsche Lieder mit 4 u. 5 St. Nrnbg. 1577. — Außerdem bietet sie noch zum Verkaufe: Sebald Heyden: Musicae *ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ*. S. l. et typ. 1532. 8°. 24 Bll. 80 M. — Rhau, G. Enchiridion utriusque musicae practicae. Vuittebergae 1531. 40 Bll. 100 M. — Enchiridion musicae mensuralis. Vuitteb. 1531. 8°. 32 Bll. Preis fehlt.

* *Leo Liepmannsohn*. Antiquariat in Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 66. Enthält 555 Musikdrucke und einige Mss., darunter viele Seltenheiten, besonders des 18. J., z. B. Joh. Seb. Bach's 3. Teil der Clavier-Übung. Ein Lautenmanuscript des 16. J. Kammermusik von Rol. Marais und vieles andere.

Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden A. Johannesplatz 3. Katalog Nr. 3. Unter den verzeichneten Werken (3872) befinden sich auch einige seltene ältere Musikdrucke, wie von Georg Neumark, Rist, Strobl, Vogtländer, Weichmann, Albert, Crüger, Matthaei und Moritz, Landgrafen von Hessen.

* 189. Katalog von Autographen bei *Albert Cohn* in Berlin, W. Mohrenst. 53.

* Prof. *Karl Goedeke's* Bibliothek kam am 27. Juni unter den Hammer. Die späte Einsendung des Kataloges verhinderte dessen rechtzeitige Anzeige. Die Musik war übrigens so gering und mit so wenig Wertvollem vertreten, dass Niemand einen Verlust durch die verspätete Anzeige erlitten hat.

* Hierbei eine Beilage: Titel und Vorwort zum Kataloge der Freiburger Bibl.

Die Redaction richtet an die Besitzer von Monatsheften die Aufforderung derselben komplette Jahrgänge zum Kauf anzubieten. Besonders sind erwünscht 1870, 1871, 1881, 1883, 1884; doch auch jeder andere Jahrg. wird gekauft. Preis nach Übereinkunft.

MONATSERFTE

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Deutsche Meister.

Möge man die nachfolgende chronologische Zusammenstellung der gefeiertesten deutschen Komponisten von der frühesten Zeit bis heute als eine müßige Spielerei betrachten, soviel erhellt jedoch daraus, dass die deutschen Komponisten in ununterbrochener Reihe, wie die Glieder einer Kette aufeinander folgen und in steter Neugestaltung die Musik in allen Formen zum höchsten Ausdrucke heranzubilden.

Die gleichzeitig wirkenden Meister habe ich in zwei Ketten getrennt, um den Reichtum an deutschen Komponisten noch mehr hervorzuheben. Die Anordnung ist nur durch die Jahreszahlen bedingt, nicht durch ihre höhere oder geringere Bedeutung. Diesen zwei Ketten schliessen sich analog zwei weitere Ketten mit Meistern mittleren Ranges an, die teils durch ihre leichte gefällige Erfindungsgabe beim Publikum großen Anklang fanden, teils durch ihr ernstes Streben die Errungenschaften der großen Meister ausbauten, befestigten und durch ihren Einfluss dem großen Publikum zugänglich machten. Ihnen fiel die Aufgabe zu durch Lehre und Beispiel fördernd auf die Entwicklung der Kunst nach allen Seiten hin einzuwirken und bilden daher ein ebenso wichtiges Glied in der Kette der Unsterblichen als die Meister ersten Ranges.

E.

1. Kette: Conrad Paumann, Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl, Johann Eccard, Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, Johann Pachelbel,
 † 1473. † c. 1526. † 1555. 1558—1611. 1564—1612. 1585—1672. 1653—1706.
 Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, W. A. Mozart, Ludw. van Beethoven, Rob. Schumann, Rich. Wagner.
 1685—1759. 1714—1787. 1756—1791. 1770—1827. 1810—1856. 1813—1883.
2. Kette: Heinrich Finck, Paul Hoffheimer, Arnold von Bruck, Sixt Dietrich, Joh. Walther, Jacob Handl, Jacob Reiner,
 † c. 1506. 1459— c. 1537. † c. 1545. c. 1490—1548. 1496—1570. c. 1550—1591. c. 1560—1606.
 Samuel Scheidt, Joh. Jacob Froberger, Dietrich Buxtehude, Reinhard Keiser, Sebastian Bach, Joseph Haydn,
 1587—1654. c. 1610—1667. 1637—1674. 1673—1739. 1685—1750. 1732—1809.
 K. M. von Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Joh. Brahms.
 1786—1826. 1797—1828. 1809—1847. geb. 1833.
3. Kette: Johann Buchner, Conrad Rain, Leonhard Paminger, Caspar Othmayr, Hans Heugel, Georg Prenner, Adam Gumpeltzhaimer,
 1483— c. 1540. c. 1580. 1494—1567. 1515—1553. † c. 1580. geb. 1517. c. 1559—1625.
 Hieronym. Praetorius, Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein, Joh. Crüger, Joh. Casp. Kerl, Joh. Jos. Fux, Carl Heinr. Graun,
 geb. vor 1560, † 1629. 1571—1621. 1586—1630. 1589—1662. 1625—1690. 1660—1741. 1701—1759.
 Joh. Adam Hiller, Joh. Friedrich Reichardt, Joh. Nepomuk Hummel, Jakob Meyerbeer, Heinrich Marschner,
 1728—1804. 1752—1814. 1778—1837. 1791—1864. 1796—1861.
 Ferdinand Hiller, Robert Volkmann.
 1811—1885. 1815—1883.
4. Kette: Adam von Fulda, Heinrich Eytelwein, Laurentius Lemlin, Mathias Eckel, Huldreich Braetel, Malchinger, Georg Schönfelder,
 15. Jahrh. 15. — — — — —
 Martin Wolff, Wolff Grefinger, Paul Wüst, Thomas Sporer, Joh. Galliculus, Wilhelm Breitengraser, Math. Greiter,
 — — — bis 16. Jahrh. † um 1534, lebte um 1520. † um 1546. † c. 1550.
 Joh. Wannenmacher, Georg Forster, Jacob Meiland, Leonhart Schröter, Leonhart Lechner, Joachim von Burck, Melch. Vulpus,
 † vor 1553, c. 1516—1568, c. 1540—1577. 16. Jahrh. c. 1540—1604. 1546—1610. c. 1560—1616.
 Gregor Aichinger, Christian Erbach, Nicolaus Zangius, Melchior Franck, Joh. Stobaeus, Andreas Hammerschmidt,
 1565—1628. geb. 1570. † c. 1619. 1573—1639. 1580—1646. 1611—1675.
 Wolfgang Karl Briegel, Georg Muffat, Joh. Kuhnau, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann, Joh. Joachim Quantz,
 1626—1710. c. 1650—1704. 1667—1722. 1681—1764. 1681—1767. 1697—1773.
 K. Ph. Emmanuel Bach, Joh. Ernst Eberlin, Joh. Amadeus Naumann, Abt Georg Joseph Vogler, Ludwig Spohr,
 1714—1788. 1716—1776. 1741—1801. 1749—1814. 1784—1859.
 Moritz Hauptmann, Karl Löwe, G. A. Lortzing, Otto Nicolai, Joachim Raff, Robert Franz, Georg Vierling,
 1792—1868. 1796—1869. 1808—1851. 1810—1849. 1822—1882. geb. 1815. geb. 1820.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Schluss.)

- Magi, Celestino**, Musiklehrer (Maestro in musica), starb 20. Dez. in Terni.
- Malipiero, Francesco**, Opernkomponist, geb. 1822 in Rovigo, st. Mai od. Juni in Venedig. (Ménestrel 216.)
- Malvezzi, Settimo**, einst Tenorist, st. 31. Aug. zu Florenz, 86 J. alt.
- Mangold, Charles George**, Komponist, Pianist u. Lehrer der Harmonielehre, st. 1. (4.?) Nov. in London, 75 J. alt. (Signale 1082.)
- Marini**, siehe Goldberg.
- Marinis, Alessandro de**, Direktor des Conservatoriums in Rom, st. im Febr. ebd.
- Markull, Friedrich Wilhelm**, Komponist, st. 30. April in Danzig. (Biogr. in N. Z. f. M. 207. — Bock 142.)
- Marxsen, Eduard**, Komponist, Lehrer von Brahms, st. 18. Nov. in Altona, 83 J. alt. (Biogr. in N. Z. f. M. 541. — Signale 1051.)
- Massart, Louise**, Pianistin u. Lehrerin am Conservatorium zu Paris, st. 26. Juli ebd., 60 J. alt. (Ménestrel 280, Biogr.)
- Massol, Eugène** (nicht Etienne), Tenorist, geb. 23. Aug. 1802, gest. 31. Okt. in Paris. (Biogr. im Ménestrel 360.)
- Merlé, Auguste**, Prof. des Gesanges am Conservat. zu Gent, woselbst er am 24. Febr. 1808 geb. und am 15. Mai gest. ist.
- Mézeray, Louis-Ch.-Lazare Costard de**, Orchesterdirigent und Opernkomponist, gest. im April zu Asnières. (Guide 144. — Ménestrel 176 von Pougin, der Braunschweig für eine hanseatische Stadt hält.)
- Michaelis, Gustav**, Kapellmeister am Wallnertheater in Berlin und Komponist von Possen u. Singspielen, st. 20. April ebd., 58 J. alt.
- Michaelis, Theodor**, Komponist, geb. 15. März 1831, gest. 8. (17.?) Nov. in Hamburg (manche Ztg. schreiben fälschlich Hannover).
- Moehring, Ferdinand**, Komponist, st. 1. Mai in Wiesbaden. (Signale 569.)
- Monnier, Mdme. Henry** (Caroline Peguchet dite Linsel), Sängerin, geb. 2. Febr. 1809 in Brüssel, st. im Okt. zu Parne (Oise).
- Morère, Jean**, Tenorist, geb. 6. Okt. 1836 zu Couladère (Haute-Garonne), gest. im Febr. zu Toulouse (Guide 55).
- Oates, Mdme. Alice**, geb. Merritt, Sängerin, geb. in Tennessee um 1850, gest. 10. Jan. zu Philadelphia.

- Orlandini, Francesco**, Violinist am Theater S. Carlo in Neapel, st. im Mai oder Juni ebd.
- Paesschen, P. J. van**, Komponist u. Organist, st. 6. April zu Herzogenbusch [geb. 22. Sept. 1809 in Zonhoven (Belgien)].
- Panofka, Heinrich**, Komponist, Gesanglehrer u. Musikschriftsteller, st. 18. Nov. in Karlsruhe (Baden), 80 J. alt. Der einst Vielgenannte verschwand seit 1866 so spurlos aus dem öffentlichen Leben, dass ihn die Allgem. deutsche Biographie unter die Verstorbenen aufnahm. (Ménestrel 392. — Signale 1888, 11.)
- Panzer, Dr. Rud.**, Mitglied d. k. k. Hofkapelle in Wien, st. 16. Aug. ebd., 50 J. alt.
- Pasdeloup, Jules-Etienne**, Orchesterdirigent, Gründer der Pariser populären Sinfonie-Concerte, st. 13. Aug. in Fontainebleau (geb. 15. Sept. 1819 zu Paris). (Guide 208. — Bock 271. — Ménestrel 293. — Signale 713. — N. Z. f. M. 409.)
- Pelitti, Eugenio**, Komponist, st. 16. Jan. in Albergo del Nord durch Selbstmord.
- Peri-Gomes, Mel. Adelina**, Pianistin, st. in Sesto im Aug.
- Peschard, Mad.**, geb. Marie-Bl.-A. Renouveau, Sängerin, st. im Aug. zu Perons (Gironde). (Ménestrel 294.)
- Pilet, . . .** Violinist, st. im Sept. in Rennes. (Ménestrel 304.)
- Pinner, Max**, Pianist, st. 10. Mai in Davos (Schweiz), 35 J. alt. (Bock 198.)
- Pohl, Karl Ferdinand**, Musikhistoriker und Archivar an der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, st. 28. April ebd.
- Poultier, Placide-Alex.-Guill.**, Opernsänger, st. im Mai zu Villequier (Normandie). (Guide 160. — Ménestrel 208 von Pougin.)
- Pstrokonski, Graf Karl von**, Mathematiker, Philosoph u. Musiker, der eine neue Lehrmethode für Klavierunterricht herausgab. Geb. 1818 zu Rembieszew (Polen), ging nach Amerika u. st. 11. Febr. in Leobschütz (Schlesien). (Guide 128.)
- Pudor, J. Friedrich**, Hofrat u. Direktor des Kgl. Conservatoriums in Dresden, geb. 1835 in Delitzsch, gest. 9./10. Okt. in Dresden. Über seine Wirksamkeit spricht sich kein Lexikon und keine Zeitschrift aus.
- Puget, Jules**, Tenorist an der Oper, dann Gesanglehrer, geb. 1820 in St. Henri bei Marseille, st. 16. Okt. zu Paris. (Guide 272. — Ménestrel 343.)
- Quaranta, Constantino**, Opernkomponist, st. im Mai zu Brescia, 73 J. alt. Manche Ztg. nennen ihn fälschlich Guaranta.

Rachfall, Frä. Elisabeth, Konzertsängerin und Gesanglehrerin in Hamburg, st. im Nov. in einem Kurorte bei Hannover (geb. in Berlin).

Raillard, L'abbé F., ein gelehrter Geistlicher u. Musikschriftsteller, st. im Aug. od. Sept. in Paris.

Ralph, Francis, Violinist, st. im Sept. in London, 40 J. alt.

Redaelli, Antonio, Organist in Mailand, st. im Mai od. Juni ebd., 44 J. alt.

Reubsaet, Victor-Nicolas, Sänger, st. im Aug. in Menton. (Guide 216.)

Reynaud, Jacques nach dem *Ménestrel* 160, die übrigen „Jules“. Militärmusiker u. Opernkomponist, st. 31. März in Rouen, 52 J. alt.

Richard, Charles, Komponist für Militärmusik, st. 21. Jan. zu Paris, 46 J. alt.

Ricordi, Enrico, Sohn des Tito, st. 20. Febr. in Mailand.

Rosbeck, Franz Gust. Bernh., Musikdir. in Stockholm, st. 24. Nov. ebd. (geb. 17. Aug. 1827 ebd.).

Roux, Armand, Komponist u. Kritiker, st. 17. Aug. zu Vif (Isère).

Ruolz, Graf Henri-Catherine-Camille de, Komponist, geb. 5. März 1808 in Paris, gest. 1. Okt. zu Neuilly.

Rusk, William H., Bibliothekar an der Sacred harmony society in London und Musikhistoriker, st. im Sept. ebd., 73 J. alt.

Sachs, Prof. Julius, Komponist u. Pianist, st. 28. Dez. in Frankfurt a./M. (geb. 12. Dez. 1830 in Waldhof, Herzogt. Sachsen-Meiningen.)

Sainbris, Antonin Guillot de, Komponist u. Gesanglehrer, st. im Juli in Versailles, 66 J. alt.

Salvi, Matteo, Komponist, ehemals Orchesterdirigent in Wien, dann Direktor des Liceo in Bergamo, geb. 24. Nov. 1816, gest. 18. Okt. zu Rieti. (*Ménestrel* 368. — Bock 391.)

Sannier, Louis, Komponist u. Organist an der Kirche St. Catherine zu Lille, st. im Mai od. Juni ebd. (geb. 11. Mai 1821 zu Boulogne sur mer.) (*Ménestrel* 224.)

Sarti, Gustave, Violoncellist u. Komponist, st. zu Florenz im Jan. od. Febr. (*Ménestrel* 96.)

Schaab, Rob., Organist, Komponist und Musikschriftsteller, geb. 28. Febr. 1817 in Roetha bei Leipzig, gest. 18. März in Leipzig. (N. Z. f. M. 130.)

Schimon-Regan, Adolf, Komponist u. Gesanglehrer, geb. 29. Febr. 1820 zu Wien, gest. 21. Juni in Leipzig. (N. Z. f. M. 306.)

- Schoenchen, Heinrich**, Musikdir. in München, st. 27. Nov. ebd.
- Senz, Louis**, Cornettist in der Opernhauskapelle zu Berlin, st. 14. Aug. ebd.
- Seyrich, A.**, Kirchenmusikdirektor in Mittweida, st. 22. März ebd.
- Siebert, Joseph**, Orchestermittglied an der Oper in Wien, st. 16. März ebd.
- Sloper, Lindsay**, Lehrer für Pfte. und Harmonie, st. 6. Juni zu London.
- Spencer, Thomas**, Sänger, st. 12. Sept. in Birmingham.
- Spiga, Ludovico**, Komponist und Gesanglehrer, st. im Nov. in Parma.
- Stahlknecht, Adolf**, Violinist u. Komponist, einst Mitglied der Kgl. Opernhauskapelle in Berlin, st. 24. Juni ebd., 74 J. alt (Todesanzeige).
- Stepan, Karl**, Bassist u. Hofsänger, geb. 1822 in Strakonitz in Böhmen, gest. 29./30. Dez. in London.
- Stoepel, Robert August**, Komponist u. Orchesterdirigent, geb. 1821 in Berlin, ging 1850 nach Amerika und st. in New-York am 1. Okt. (Ménestrel 360.)
- Storch, Anton M.**, Komponist von Männergesängen, geb. 22. Dez. 1813 in Wien, gest. 31. Dez. ebd. (Bock 1888 p. 20. — In Pfeil's Sängersalle, Lpz. 1888 p. 31 sein Portr.)
- Strakosch, Moritz**, Komponist u. Impresario, geb. um 1825 in Lemberg, st. 9. Okt. in Paris.
- Stroeken, Frédéric**, Pianist, einst Organist an der Kirche St. Eustache zu Paris, st. 5. März zu Maastricht, 88 J. alt. (Guide 96.)
- Tauro, Nicola**, ein vielseitig gebildeter Künstler, der zeitweise Contrabassist, Komponist, Kapellmeister, Bassbuffo, Textdichter, Journalist und Impresario war; er st. im Mai in Neapel, 80 J. alt.
- Templin, Robert Morgan**, Organist in Kensington, st. 5. Sept. in Exeter.
- Terraciano, Francesco**, Gesanglehrer, st. im Dez. hochbetagt in Neapel.
- Thiele, Karl**, Kgl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. 9. Sept. ebd.
- Tosso, Joseph**, Komponist u. Violinist, Schüler Beriot's. Sein Vater war ein Italiener und seine Mutter eine Französin, geb. in Mexico am 3. Aug. 1802, gest. 6. Jan. in Covington (Ver. Staaten Nord-Amerikas). (Guide 39.)
- Troschel, Wilhelm**, Sänger, sp. Gesanglehrer, st. 2. März in Warschau, 64 J. alt. (Signale 411.)

- Try, Charles de**, Komponist u. Violinist, st. im Juni zu Lille, 69 J. alt. (Guide 168.)
- Unger, Georg**, ein bedeutender dramatischer Sänger, geb. 1846 in Leipzig, st. 2. Febr. ebd. (N. Z. f. M. 78.)
- Val, Eusebio Gonzalez y**, Flötist am Conservat. in Madrid, st. im Mai od. Juni ebd.
- Vesele, Heinrich von**, anfängl. Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, dann Direkt. des Domchors in Konstanz und zuletzt Direkt. des Kirchenchors zu Rottweil, wo er im Nov. starb.
- Vogl, Anton**, Musikdirektor des Schottenstiftes in Wien, st. 21. Nov. ebd., 64 J. alt.
- Volckmar, Dr. Wilhelm Valentin**, Organist u. Komponist von Orgelstücken, st. 27. Aug. zu Homberg, 75 J. alt. (Bock 287, Biogr.)
- Waleker, Ph.**, Violinist am Theaterorchester in Frankfurt a./M., st. im Aug. ebd., 57 J. alt.
- Webb, George James**, Komponist u. Gesanglehrer, geb. 24. Juni 1803 in Salisbury (England), st. 6. Okt. in Boston (Amerika). (Bock 361.)
- Weber, Gustav**, Musikdirektor u. Komponist, st. 12. Juni in Riesbach bei Zürich, 42 J. alt.
- Wehle, Charles**, Salonkomponist u. Klaviervirtuose, st. im Febr. in London, nach anderen in Paris.
- Welcker, Ph.**, Violinist, st. 25. Mai in Frankfurt a./M., 57 J. alt.
- Westerstrand, Mdme. Hertha**, Sängerin, st. im Nov. in Stockholm. (Ménestrel 384.)
- Wipplinger, C.**, pension. Konzertmeister, st. 11. Mai in Kassel, 63 J. alt.
- Witt, Joseph von Filek, Edler von Wittlinghausen**, Sänger in Schwerin, geb. 7. Sept. 1846 in Prag, st. nach einer Operation in Berlin am 17. Sept., nach anderen in Schwerin. (Bock 319.)
- Wolff, August-Désiré-Bernard**, Komponist, Pianist u. Chef des Hauses Pleyel in Paris, geb. 3. Mai 1821 zu Paris, gest. 3. Febr. ebd., nach anderen den 8./9. Febr. (Guide 55. — Ménestrel 88.)
- Zardi, Alfonso**, Violinist, st. im Febr. in Bologna, 59 J. alt.
- Zurhaar, G.**, Pianist, st. 6. April in St. Gilles bei Brüssel, 53 J. alt.
-

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von F. W. E. Roth.)

Fortsetzung.

14. Herrn Pfarrers Joh. Samuel Kriegsmanns evangelisches Hosanna von *Briegel*. 1677. C. 1. 2., A., T., B. 2, Instrumenten 1. 2. Bas. gen. (F 1883.) Siehe Frankfurter Kat.

15. EVCHARISTIAE | DIVINO-HVMANAE EPVLAE | SIVE | VERAЕ PANIS VLTAЕ. | Das ist: | Gott-Menschliche | Gnaden-Speiss | und Warhaftig | Lebens-Brodt | Von der | Göttlichen Tafel | Der | Hochlöblichen Ertz-Brüderschaft | Des | Allertheuristen Fronleichnams | JESU | Zur Ewig-Eyferbrünstigen Anbettung | Ausgestellt. | Numen devote quicunque Profundus adorat, | Aethera dum penetrat, fortius ille canit. | Rückseite:

Oder |

Blatt 2r: Seraphische | Tafel-Music, | Vier und Sechszig Anmuthig- | Und zu | Frolockender Beehrung | Des | Hochheiligen Sacraments | Des | ALTARS | Lieblich-Anleitende Lob-Lieder | Durch | Angenehmes Reim- und Sing-Gebänd | Enthaltend. | Von | *Adam Heinrich Brunner* PALATINO- | BAVARO CAN. CAP. ad S. JOANNEM BAPTISTAM | in Mayntz. | Mit sonderbahrem Fleiss aussgefertigt. | Vsque cano Numen, canitur nil suavius isto, | Et sine mensura dum cano, rite cano. | FRANCOFURTI ad MOENUM, | Typis BALTHASARIS CHRISTOPHORI WUSTII, | ANNO MDCXCII.

Dem Erwählten Kaiser Joseph I. gewidmet, o. Datum.

Folio, 38 n. n. Blatt. (F 1882). Mit dem Eintrage: Ex donatione R. P. Casimiri Korn professi Seelig (enstadiensis). Anno 1702 20. Febr. cum ex infirmaria innuo frequentabat chorum. Inhalt: Jesu dein gegenwart. — Hat Gott dem adler. Ohne Nrn.

16. Caus, Salomon de: Institution harmonique . . . Francfort, J. Norton 1615 (siehe Kat. Göttingen, p. 4).

17. COMPENDIUM | MUSICES DESCRIPTVM | AB ADRIANO PETIT COCLICO. | DISCIPVLO IOSQUINI DE PRES. | In quo praeter caetera tractantur haec: | De Modo ornate canendi. | De Regula Contrapuncti. | De Compositione. | AD LECTOREM. |

Accentum quicunq; cupis nouisse sonorum,

Quo nihil hic totus dulcius orbis habet:

Ad nos accedas artis perculsus amore,

Pandet Adriani Musa canora uiam.

Impressum Norimbergae in officina Joan- | nis Montani, & Vlrici Neuberi. | Cum Priuilegio ad quinquennium. | M.D.LII. | Rückseite leer, in dem Exemplare von Hand saec. XVI. jenes Epigramm des Valentinus Chudenius eingeschrieben, das die Rückseite des Titels von Listenius musica 1539 deckt. Blatt 2r. Praefatio ad Noricam iuventutem. O. D. Blatt 3r. Griselius studiosus Wittembergensis in commendationem musices. Blatt 4r. Noe Buchholzerus Schonauensis (Epigramm). Blatt 4v. Abbildung eines stehenden Manns; neben steht mit Noten: desperando spero, wahrscheinlich Wahlspruch Adrians Coelicus, rechts neben: ADRIAN PETIT | COCLICO MVSICO. | AETAT: LII. |

Quart, Sign. A₃—P_{III}. (F. 1635.) Handschriftlich am Ende des Listenius Vorrede aus dessen Musica 1539.

Dasselbe, aber defekt, es fehlen Sign. A—B = 8 Blatt. Von der Verwaltung der Bibliothek als Dublette nicht erkannt und mit F 1657/5 bezeichnet.

18. TENORE | SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI | A CIN-
QVE VOCI | DI *FLAMINIO COMANEDO* | Con il suo Basso Continuo per sonar nel Clauicem- | balo, o altro simile stromento. | OPERA QVINTA. | Nuouamente Composta, et data in luce. | Signet. | In Venetia Appresso Giacomo Vincenti. 1615. B | Mit Titleinfassung.

Dem conte Paolo Simonetta gewidmet: Venetia adi primo Agosto. 1615.

Quart. Alto u. Tenor 2 vorhanden, à 22 pagg., mit 22 Gesängen: 1, Schiera d'aspri martiri. 22, Ben è ver quando. (F 1864/50.)

19. *RENATI* | *DES-CARTES* | *MUSICAE* | *COMPENDIUM*. | Signet. | *TRAJECTI AD RHENUM*, | *TYPIS* Gisberti à Zyll, & Theodori ab Ackersdyck, | *CIOIOCL*. |

Quart, 58 pagg. (F 1641).

Ausgabe nach des Autors Ms. vom Drucker veranstaltet.

Vorrede: Scripsit hoc dum Bredae in Brabantia ageret eiusque exemplar a discipulo eius nitide descriptum ward zum Drucke verwendet.

— Ausgabe: Amstelodami, apud Joan. Janssonium jun. 1656. 4^o. (Siehe Bohn's Katalog.)

20. Valentin *Dretzel*: Sertulum musicale. 1620. Ten. u. V. vox. Tenor defekt. (Siehe Breslauer Katalog.)

21. Faber, Heinrich. Compendiolum musicae ... Vratislaviae, in officina Crispini Scharffenbergii 1569. 12^o. 20 Bll. (M. f. M. II, 26.)

22. Franek, Melch. *Sacrarum Melodiarvm* 1601. (M. f. M. 17, 45.)

23. — — *Zwey neue Christliche Klag- vnd Trauer-Gesäng.* 1634. (Siehe M. f. M. 17, 113.)

24. *Joan. Thomae Freigii.* I. V. D. *Paedagogus. Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia ...* Basileae, Petri. 1582. (Siehe M. f. M. 2, 54.)

25. *Primitiae Musicales, | PADUANAS | ET GALIARDAS, | QVAS VOCANT, COM- | PLVRES EGREGIAS, ARTIFICIO- | sissimas, & suauissimas comple- | tentes. | AVTHORE | BALTHASARE FRITSCH | LIPSIENSI. | TENOR. | FRANCOFORTI, | Typis Wolfgangi Richteri, sumptibus | Nicolai Steinii. | Anno M.DC.VI. |*

Den Herzögen Adolf Friedrich und Johann Albert von Schwarzburg gewidmet Lipsiae sub fine mensis Decembris anno 1606 von Balthasar Fritsch, Lipsiensis.

Quart, 42 Seiten + leerem Schlussblatt. Enthält 12 Paduanen und 21 Galliarden. (F. 1790/20.)

Aus der Vorrede ist folgendes bemerkenswert:

— — quoties condignis deprae (S. 4) dicatur laudibus vestra erga omnes tam academiae, quam urbis huius Lipsiae patriae meae carissimae cives inclyta elementia, propensio ex munificentia, satis superque, dum studiorum causa hic commorabamini, ostensa declarataque; toties memoria reverenter repeto, et maximopere atque subiectissime collando singularem illam qua v. v. cc. me quoque minimum complecti semper et mihi et aliis videbantur, humanitatem, multaque et magna in me collata beneficia, quibus tam arcte devinctum me agnosco, ut merito id publice profiteat, et nihil non tentem, ac faciam meo loco, quod ad splendorem et gloriam vestrae excelsitatis amplificandam, celebrandam et ornandam spectare existimem. Et sane non mediocre est, sed laudi mihi duco, quod uterque non mihi tantum cum aliis saepe, saepius soli fidibus canenti benignas aures praebere dignatus est, verum etiam discere instrumentalem musicam, et instrui a me, mearumque manuum ministerio ea in re uti voluit, ita ut par sit, non modo gratias, quas animo concipere possumus, marimas v. v. cc. agi, sed praeclaras virtutes in tam illustribus personis velut in lumine collocatas publicis celebrari scriptis, indeque tanquam ex fonte derivata, sive ex fertili agro progerminata effecta, inclytae scilicet beneficentiae et humanitatis officia et beneficia aeternitati consecrari. Jam cagitanti mihi, quo pacto meum studium, fidem, gratitudinem et promptam, humilem ac debitam animi subiectionem aliquodammodo

testatam faciam, in mentem venit primitiarum mearum musicalium, ad quas edendas amici mei magis atque magis hortari me et pene impellere non destiterunt.

26. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS I. | MOTETTAE | SACRAE CONCERTATAE | XXXVI. | XVIII. Vocales tantum absque Instrumentis: | XVIII. Vocales ac Instrumentales simul: | potissimum | A 2. 3. 4. 5. | Cum nonnullis a 6: Duabus a 7: & Vna a 8: | Quae ipsae tamen etiam a paucioribus concini possunt. | Stylo moderno cultius elaboratae ac in lucem datae | a | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI, | Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. | OPVS I. | PARS III. seu ALTVS. | Cum facultate Superiorum. | Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. | ANNO Dñi MDCLXVII. | Dem Johann Christoph Bischof von Augsburg, Probst von Elwangen gewidmet Augustae IX. Junii MDCLXVII.

In 4^o. Vorhanden Pars III gleich Altus und Pars IX et ultima Organum. Inhalt: 1, O felicissima. Nr. 36, Domine electi mei.

27. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS IV. | MOTETTAE | XXXVI. | a Voce Sola, | Et 2. potissimum Violinis, saepius necessariis, | aliquoties ad libitum: | Cum aliis quoque Instrumentis, graviori Harmoniae | efficiendae, passim additis. | AUTHORE | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI, | Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae | Magistro. | OPVS V. | VIOLA ALTO. | Cum facultate Superiorum. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Sumptibus Authoris, Typis Joannis Schönigkii. | ANNO Domini MDCLXXVII. |

Dem Joann Christoph, Probst zu Elwangen gewidmet Augsburg MDCLXXVII.

In 4^o, nur Viola alto vorhanden 18 Bll. Nr. 1, Revedie anima. Nr. 36, O Jesu. (F. 1880/100.)

28. Gantz neue lustige | Tantz vnd Liedlein, deren Text, mehrer theils auff Namen gerichtet, mit | vier Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch | auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen: | Zuvorn nie in Truck aussgangen, sondern | von neuen componiert | Durch | *Hanns Christoph Haiden* | zu Nürnberg. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCL |

Dem Seyfried Pfintzing von Herffenfeld zum Heroltzberg gewidmet Nürnberg den 21. Martii im 1601. Jar.

In 4^o. Nur Tenor. Nr. 1, Bitt, wolt mir ein Tantzlein klein. Nr. 23, Wo ich nur kan. (F. 1923.)

29. I. N. J. | Denck- und Danck- | Säule | Von der Orgel und Instrumen- | tal- Music Ursprung und Fort- | pflanzung, heilsamen vierfachen | Zweck und geziemenden Gebrauch. | Als die herrliche in 6. absonderlichen | Wercken bestehende Orgel der Haupt- | Kirchen zu S. Jacob in dess H. | Reichs- Stadt, | Rottenburg ob der Tauber | verfertigt ward | Am Tag der Offenbarung | CHRSTJ 1673. | auffgerichtet | Von | *JOH. LUDOVICO HARTMANNO*, | der H. Schrifft Doctorn und Superintendenten. | Bei Martin Beern Buchhändlern und | Kupferstecher, in Rottenburg ob | der Tauber. |

12^o, 1 n. n. Blatt + 46 pagg. Enthält eine ‚Orgel- Predigt‘. (F 1767.) Am Ende Beschreibung der Orgel und ihrer Disposition.

30. Neue Fröliche vnd liebliche | Tantz | mit schönen Poetischen vnd andern Tex- | ten, Welche denn mehrer theils auff sonderbare Namen gerichtet, | nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand In- | strumenten zugebrauchen, mit vier Stimmen | Componiert durch | *Georg Hasen* zu Nürnberg. | Dessgleichen | Etliche Balletti mit vnd ohne Text, auch zu | end ein Dialogus mit 8 Stimmen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Bal- | thasar Scherff, in verlegung | David Kauffmanns. | MDCX. |

Dem Johann Sigismund Marggrafen zu Brandenburg gewidmet
Nürnberg den 1. Decembris Anno 1601 von Georg Hass.

In 4^o, Nur Tenor. Nr. 1, Frisch auf ihr Musicanten. Nr. 40, Mein Hertz, mein Schatz. (F 1924.)

31. Hassler, Jo. Leo. Sacri concentus 4—12 voc. 1601. Cantus. Siehe Eitner's Verz. der Werke Hassler's, M. f. M., Beilage zu Jahrg. 5. Ebenso bei Nr. 32—34.

32. — — — Neue teutsche Gesäng vnd Lieder mit 4—8 St. 1604. Tenor. 1609. C. u. V. vox.

33. — — — Lustgarten 1605. T. u. V. vox.

34. — — — Cantiones sacrae 4—8 et plur. voc. 1607. A.

35. Musicalische | TEutsche Weltliche Ge- | sänge, mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen, nach | art der Italianischen Canzonen vnnnd | Madrigalien, von neuen com- | poniert | Durch | *Valentinum Hauszmann* | Gerbipol: | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

Dem Carl Jörgern zu Tollech, Koepfack, und Stauff Freyherrn auff Kreuspach, Herrn zu Pernstein, Schärnstein und Walpersdorff, Erblandhofmeistern inn Oesterreich ob der Enss gewidmet. Nürnberg den 8. Julii anno 1608.

In 4^o. Nur Tenor. Nr. 1, Durch euch komm ich in pein. Nr. 24, Rath lieber rath, was ist auss dieser erden. (F. 1863.)

36. *Valentini Hauszmanns* Gerbipol. | Saxonis | ME lodien vnter Weltliche | Texte, da jeder einen besondern Namen anzei- | get, vmb ein guten theil vermehret, vnd | von neuem aufgelegt. | Hiezu ist gebracht die fünffte stimm ad placitum, die mag man brauchen oder aussen | lassen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

In 4^o. Nur Tenor. Nr. 1, Stets sorg in meinem hertzen. Nr. 47, Kein Lieb ohn Leid. (F. 1862.)

37. Extract | AVsz *Valentini Hausz- | manns* Gerbipol. Fünff Theilen der | Teutschen Weltlichen Lieder von anno 92. 94. 96. 97. bisz | auff 98. an aussgangen, ietzo, der Teutschen Music Liebhabern zu | gefallen, vom Autore selbs ordentlich zusammen gefast, | vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen Lem- | matibus gezhret. | Der Erste, Theil hält in sich die Fünffstim- | migen Weltlichen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4^o, nur Tenor. Nr. 1, Ach schönste Zier. Nr. 44, Seht jhr mein Herz. (F. 1864.)

38. Angebunden: der ander Theil | des Extracts auss Valen- | tini Hauszmanns Gerbipol. Fünff Theilen | der Teutschen Weltlichen Lieder, von anno 92. 94. 96. 97. | biss auff 98. an aussgangen, vom Autore selbs ordentlich zusam- | men gefast, vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen | Lemmatibus gezhret. | Diser Theil hält inn sich die Vierstim- | migen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4^o, nur Tenor. Nr. 1, Ich preiss dein lieb und stetig. Nr. 40, Ach weh, wie brennt mich Lieb.

Die erste Ausgabe erschien 1603 bei demselben Verleger und besitzen die Kgl. Bibl. in Berlin und die Stadtbibl. Hamburg komplette Exemplare.

39. *Flores Musice*. | (Hugo de Reutlingen.) Holzschnitt oben Bildhauer eine Säule behauend, mitten Pythagoras in der Schmiede die Hämmer wiegend, unten 2 Schmiede bei der Arbeit. Rückseite: Registrum | Blatt 3r Prohemium. | Incipit prologus in | *Flores Musice artis*. | SOnet vox tua in aurib' | meis. Vox eni(m) tua dulcis. Salomon Ca- | Blatt 6v die Verse des Petrus de Riga aus dessen *Aurora* (Bibel in Versen)

Iste tubal cantu gaudens pater extitit horum etc.

Blatt 6v. Der nämliche Holzschnitt wie auf dem Titel.

Am Ende: AMEN. | O. O. u. J. u. N. d. Druckers (zu Strassburg, Pryss nach 1488). Quarto, 83 Blatt. O. P. u. Cust, aber mit Sign. Ajj ↘ Oij. — Über diese Ausgabe cf. Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart LXXXIX (1868). p. 8—9. Dasselbst Neudruck der Schrift ed. Beck. — Hain rep. Bibl. n. 7173. — cf. Monatshefte 1870, p. 57 bis 60. *ibid.* p. 110—112. — Serapeum ed. Naumann 1848 p. 166. — Becker, Literatur p. 74. —

40. Kircher, Athanasius. Musurgia. Romae, Fr. Corbelletti. 1650. Fol. (siehe Bohn's Katalog der Breslauer Bibl.)

41. — Neue Hall- und Thon-Kunst. Nördlingen, Fr. Schultes. 1684. Fol. (siehe ebenda.)

42. Herrn Adam Kriegers | Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. wohlbestalt- | gewesenen Cammer- und Hoff-Musici, | Neue | ARIEN, | In 6. Zehen eingetheilet, | Von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, be- | nebenst ihren Rittornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Vio- | len, und einem Violon, sammt dem Basso Con- | tinuo, | Zu singen und zu spielen. | So nach seinem seel. Tode erst zusammen gebracht, | und zum andernmahl zum Druck befördert worden, | Mit | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. Special-Privilegio, | in Zehen Jahren nicht nachzudrucken. | I. VOCE. | DRESDEN, | In Verlegung Martin Gabriel Hübners. | Gedruckt durch Melchior Bergens, Churfl. Sächs. Hoff-Buchdr. | sel. nachgelassenen Wittbe und Erben. | 1676. Rückseite: Des Seligen Herrn Adam Kriegers Sonnet, So Er bey seinen Lebenszeiten selbst gemacht hat. In der Vorrede Johann Wilhelm Furchheim als Unterstützer der Ausgabe, Samuel Scheid zu Halle als Lehrer Kriegers genannt, Folio, 3 n. n. Blatt + 90 pagg. + n. n. Blatt Register. (F. 1850.)

Ausserdem vorhanden: II. Voce (19 pagg.) — Violino I. 20 pagg.) — Violino II. (19 pagg.) — Viola I. (16 pagg.) — Viola II. (16 pagg.) — Violon (16 pagg.) — Bassus continuus (35 pagg.). Nr. 1, Wer recht vergnüget leben will. Letzte Nr., O du Schöne.

43. TENOR. | CANTIO | DE RVSTICO | SVVM ASINVM PI- | VM ET DOCTVM, ATQVE | in omnibus artibus Magistrum | insignem, defente | QVATVOR VOCIBVS NUPER | RECREATIONIS CAVSA ANTE BACHA-nalia concinnata a F. *Guilielmo Krumper.* | Vignette | JNGOLSTADII, | Typis GREGORII HAENLINI. | M.DC.XXIX. |

In 4°, nur Tenor, 6 Bl. Enthält den einen Gesang: Rusticus dum morituum suum. (F 1865.)

44. LIVRE | DE | MELANGES | DE C. LE IEVNE. | SEXTA
PARS. | Signet | A ANVERS, | De l'Imprimerie de Christoffe Plantin. |
M.D.LXXXV. |

Gewidmet von C. le Jeune dem Odet de la Nouë seigneur de
Theligny. O. D. Das Druckprivileg Fontainebleau 5. August 1582.
Quart, 3 n. n. Blatt + leerem Blatt + 35 pagg. (F. 1849/50) Nr. 1,
O chanson, o chanson. Letzte Nr. Quae celeb. quisnam.

45. Lippius, Joannes. Synopsis musicae. Argentorati, P. Ledertz.
1612. 8°. (siehe Bohn's Kat.)

46. Listenius, Nicolaus. Musica . . . ab authore denuo
recognita. Vitebg, G. Rhau. 1539. 12°. (v. Bohn's Kat.)

47. — Rudimenta musicae. Augustae 1535. Am Ende: per
Heinricum Steiner. 12°. (v. Katalog Augsburg.)

48. PHAETON, | TRAGEDIE | MISE | EN MUSIQUE, | Par
Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller | Secretaire du Roy, Maison,
Couronne de | France et de ses Finances, et Sur-Intendant | de la
Musique de Sa Majesté. | Signet | A PARIS, | Par CHRISTOPHE
BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, | rue Saint
Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. | ET SE VEND | A la Porte de
l'Academie Royale de Musique, rue Saint Honoré. | M.DC.LXXXIII. |
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'. |

Dem Könige von Frankreich gewidmet von Jean-Bapt. de Lully. O. D.
Gr. Folio, 2 n. n. Blatt + 275 pagg. Partitur. (F. 1919.)

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Abt Aaron* des Stifts Grosssantmartin in Köln, Musiker des XI. Jahr-
hunderts, ist zwar von Gerber und Fétis gekannt, der Titel seines Werkes aber
nie ganz veröffentlicht worden. Ich fand denselben in Hds. 2702 Folio zu Darm-
stadt, Folio 328 v., welche einen von dem Benedictiner Legipontius gefertigten
catalogus manuscriptorum codicum bibliothecae sancti Martini mai. Coloniae enthält
(XVIII. Jahrhundert) und lautet derselbe: 6 tractatulus de utilitate cantus vocalis,
de modo psallendi, de attentione in divino officio et aliis orationibus adhibenda,
qualiter quis ad orationem debeat se praeparare, de orationis instantia et de eius
exaudibilitate, cuius auctor dicitur Aaron abb. s. Martini ad a. 1052. Demnach
ist fraglich, ob die jetzt verlorene und nie zum Druck gelangte Arbeit überhaupt
wirkliche Musik enthielt und nicht mehr eine allgemein gehaltene Empfehlung des
Gesanges war.

Wiesbaden, im Juli 1888.

F. W. E. Roth.

* *Lautenbücher von der Heide's* (1569). Dem Kopiale 356a des Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchivs entnehme ich Bl. 242b folgenden Eintrag: „Der churfürst zu Sachsen (August) etc., unser gnädigster herre, hat dem *von der Heide*, churf. brandenburgischen lutinisten, so s. churf. g. etzliche lutenbücher offerirt und dedicirt, zwantzig guldengr. aus gnaden zur verehrung reichen zu lassen bewilligt ... Dresden den 7. Decembris ao. 69.“

Dr. Th. Distel.

* In No. 61 der Berlinischen Nachrichten (Donnerstag, den 21. May 1789) fand ich S. 456 folgende interessante Anzeige: „Sonabend den 23sten May wird sich in einem wohlbesetzten Concerte im Corsikaschen Concertsaal ein zehnjähriger Virtuose, Mons. *Hummel* aus Wien, auf dem Fortepiano hören lassen. Er ist ein Schüler des berühmten Herrn Mozart, und übertrifft an Fertigkeit, Sicherheit und Delikatesse alle Erwartung. Die Person zahlt 16 Gr. Billete sind bei Hrn. Corsika, bei Hrn. Tonssaint in der Poststrasse im goldnen Adler und beym Eingange zu haben. Der Anfang ist um 4 Uhr.“

Dr. Th. Distel.

* Der angeblich verlorene Hymnus *Hermanns des Lahmen* von der Reichenau. Die Pergamenths. No. 871 in Darmstadt enthält Blatt 85v. einen Hymnus:

O florens rosa,
Mater domini speciosa,
O virgo mitis,
O fecundissima vitis.
Clarior aurora
Pro nobis omnibus ora,

mit Neumen versehen, welcher auf die Ehre Anspruch machen dürfte, jener Hymnus Hermanns des Lahmen zu sein, den Schubiger, Sängerschule von St. Gallen p. 85 erwähnt und der bislang als verloren galt. Versmals und Dichtart deuten auf frühe Entstehung des Hymnus hin.

F. W. E. Roth.

* Im Jahrbuch für die Münchener Geschichte 1888 p. 490 veröffentlicht Herr *Karl Trautmann* vier Briefe von *Orlandus de Lassus*, die sich im kgl. bayer. geh. Hausarchive befinden. Sie sind sämtlich an den Herzog Wilhelm von Bayern gerichtet und tragen die Daten 11. Sept. 1573, 8. März 1574, 7. März 1574 und 18. Mai 1574. Der erste und letzte sind bereits durch die M. f. M., und übersetzt durch Fräulein La Mara bekannt.

* In der Göttinger Zeitung vom 6. Juli 1888 No. 7503 veröffentlicht Herr *A. Quantz* einen Nachruf bei Forkel's Tode 1818, der sich im einstigen Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten befand. Das Geburtsdatum ist aber falsch. Forkel selbst hat es in seinem Almanach mit dem 22. Febr. 1749 bezeichnet. Was das Sterbedatum betrifft, welches mit dem 17. März 1818 bezeichnet wird, während die Lpz. Allg. mus. Ztg. den 20. März nennt, bedarf noch der Untersuchung. Herr Quantz befindet sich an der Quelle und es wäre sehr verdienstlich von ihm, wenn er das Kirchenregister vom März 1818 nachschlagen wollte.

* Der antiquarische Anzeiger No. 28 von *K. Th. Völcker* in Frankfurt a/M. (Römerberg 3) enthält eine recht wertvolle Sammlung Musikalien und Bücher über Musik zu soliden Preisen.

* Auf Seite 126 der Monatsh. lese man in der Anzeige der Hess'schen Antiquariatshandlung statt Münden, München.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 10.

MONATSSCHRIFT

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.

1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh.

Von Dr. Hugo Riemann.

Das Kapitel von den schwarzen Noten (Color, Denigratio, Nigredo) ist meines Wissens bisher nirgend (auch nicht in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“) mit genügender Gründlichkeit behandelt worden; da von der Schwärzung ein sehr ausgedehnter und zugleich ein mannigfaltiger Gebrauch gemacht wurde, so entstehen durch diese Lücke bei der Übertragung alter Notierungen leicht erhebliche Schwierigkeiten, zu deren Behebung die folgenden Zeilen beitragen mögen.

Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts sind nicht imstande, uns die verschiedenen möglichen Bedeutungen der Schwärzung kurz und bündig zu erklären, weil ihnen gerade die Begriffe fehlen, für welche ihnen (verglichen mit unserer heutigen Schreibweise) die Schwärzung Ersatz leisten muss, nämlich die der Synkope und der Triole. Da sie neben der zweiteiligen Geltung der Notenwerte (Imperfektion) noch die dreiteilige (Perfektion) zu Recht bestehend haben, so ist es gar nicht so einfach, Triolen und Synkopen — die man natürlich so gut wie heute hatte, nur eben nicht so unzweideutig bezeichnet — von einem vorübergehend eintretenden Takt- und Tempowechsel zu unterscheiden.

Die Prolatio major $\odot \subset$ und Proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$ können uns auf den ersten Blick als identisch erscheinen, da bei beiden die Semibrevis \diamond drei Minimen \downarrow gilt und ebenso wird die Tripla 3 mit dem Tempus perfectum \circ verwechselt werden können. Die Theoretiker haben daher die Unterscheidung aufgestellt, dass jene Proportionen ($\frac{3}{2}$, 3) die imperfekte Brevis resp. Semibrevis in drei Teile teilen, wodurch die Bildungen entstehen, welche wir heute Triolen nennen, während Tempus perfectum und Prolatio major die Dreiteiligkeit der Brevis und Semibrevis durch Verlängerung ihres Wertes um die Hälfte herstellen, d. h. in Noten:



s. v. w. unser (die Werte auf $\frac{1}{4}$ verkürzt):



Von der Prolatio major machen die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts selten Gebrauch; nur im Tenor künstlicher Messen und Rätselkanons finden wir sie häufiger. Nun — auch heute ist der $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt nicht gerade häufig. Wie wir den $\frac{3}{4}$ Takt, zog das 16. Jahrhundert den $\frac{3}{1}$ Takt, das Tempus perfectum, als schlechte dreiteilige Taktart vor und wir finden daher am häufigsten die Vorzeichnungen \circ und ϕ , erstere für mäßiges, letzteres für schnelles Tempo. Wir haben daher gewöhnlich die Notengeltungen:

1. \circ : $\text{H} = 3 \diamond$, $\diamond = 2 \downarrow$ (für unsern $\frac{3}{4}$ Takt).

2. ϕ : $\text{H} = 2 \text{H}$, $\text{H} = 3 \diamond$ [$\diamond = 2 \downarrow$] (für unsern $\frac{6}{4}$ Takt oder $\frac{6}{8}$ Takt),

anstatt: \subset : $\text{H} = 2 \diamond$, $\diamond = 3 \downarrow$ [$\downarrow = 2 \downarrow$].

3. \subset : $\text{H} = 2 \diamond$, $\diamond = 2 \downarrow$ (für unsern $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt).

Wird ja einmal eine neunteilige Taktart nötig, so ziehen es die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts vor, den Modus minor (die Geltung der Longa) perfekt zu machen (in der Vorzeichnung durch einen Pausenbalken von 3 Spatien vorm Tempuszeichen) und durch den Diminutionsstrich (wie oben bei 2) oder eine 2 hinterm Tempuszeichen die Longa an Stelle der Brevis zu rücken:

4. $\overline{\text{Loz}}$: $\text{H} = 3 \text{H}$, $\text{H} = 3 \diamond$ [$\diamond = 2 \downarrow$] (für unsern $\frac{9}{4}$ Takt oder $\frac{9}{8}$ Takt).

anstatt: \odot : $\text{H} = 3 \diamond$, $\diamond = 3 \downarrow$ [$\downarrow = 2 \downarrow$].

Zählzeiten sind (abgesehen natürlich von der Diminution und Augmentation) regulär im 16. Jahrhundert die \diamond (tactus, Schlagzeiten). Nehmen wir für dieselben 72 M. M. als Norm an (integer valor), so sind die durch Änderung der Mensur oder Eintritt einer Proportion geschehenden Wertveränderungen folgende:

a) Der Diminutionsstrich verschiebt die Werte derart, dass die Brevis den Wert der normalen Zählzeit erhält (eigentlicher Sinn des heute nicht mehr zutreffenden Ausdrucks *alla breve*); also anstatt der normalen:

O: [\equiv = 24 M. M.], \diamond = 72 M. M., \downarrow = 144 M. M.

oder: C: [\equiv = 36 M. M.], \diamond = 72 M. M., \downarrow = 144 M. M.

erhalten wir nunmehr:

Φ : [\equiv = 36 M. M.], \equiv = 72 M. M., \diamond = 216 M. M.

oder: \mathcal{C} : [\equiv = 36 M. M.], \equiv = 72 M. M., \diamond = 144 M. M.

und: $\overline{\overline{\text{To2}}}$: [\equiv = 24 M. M.], \equiv = 72 M. M., \diamond = 216 M. M.

b) ein \subset (Prolatio major) nach C (oder in kanonischen Stücken gegenüber C in einer andern Stimme) verlängert den Wert der Semibrevis um die Hälfte, während der der Minima bleibt, d. h. es verlangsamt das Tempo (die Dauer der Zählzeiten):

\subset : [\equiv = 24 M. M.], \diamond = 48 M. M., \downarrow = 144 M. M.

Der Name Prolatio major kann daher mit Fug und Recht durch „breitere Vortragsweise“ übersetzt werden.

c) ein \odot (Prolatio major) nach O verlängert ebenfalls den Wert der Semibrevis um die Hälfte, d. h. verlangsamt das Tempo:

\odot : [\equiv = 16 M. M.], \diamond = 48 M. M., \downarrow = 144 M. M.

d) ein O (Tempus perfectum) nach C (resp. in kanonischen Stücken in einer andern Stimme) verlängert die Dauer der Brevis um die Hälfte, und lässt die Dauer der Semibrevis unverändert, d. h. aber da bei O und C die Semibreven Zählzeiten sind: das Tempo bleibt unverändert, aber es tritt eine andere Taktart (dreizählige statt zweizählige) ein (vgl. oben a).

e) ein $\frac{3}{2}$ nach C oder O (oder gegenüber C oder O) belässt der Semibrevis ihren Wert, d. h. verändert das Tempo nicht, rechnet aber drei statt zwei Minimen auf die Zählzeit, d. h. es tritt Unterdreiteilung ein:

$\mathcal{C}_{\frac{3}{2}}$: [\equiv = 36 M. M.], \diamond = 72 M. M., \downarrow = 216 M. M.

und: $\mathcal{O}_{\frac{3}{2}}$: [\equiv = 24 M. M.], \diamond = 72 M. M., \downarrow = 216 M. M.

f) eine 3 nach oder gegenüber C belässt entsprechend der Brevis ihren Wert, d. h. lässt den Wert der Taktdauer unverändert, teilt

aber die Brevis in drei statt in zwei Semibreven, d. h. beschleunigt die Zählzeiten, verändert das Tempo:

(3: [\equiv = 36 M. M.], \diamond = 108 M. M., \downarrow = 216 M. M.)

Übersichtlich zusammengestellt, sind also bei diesen hauptsächlichsten Mensurbestimmungen — vorausgesetzt, dass unsere Annahme der integer valor der Semibrevis = 72 M. M. (normale Pulsgeschwindigkeit) richtig ist, die Geltungen der Zählzeiten folgende:

\diamond = 72 M. M. bei O, C, C_2^3 , O_2^3 .

\equiv = 72 M. M. bei C und O und 102 .

\diamond = 48 M. M. bei C und O .

\diamond = 108 M. M. bei C3.

d. h. sie schwanken zwischen 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{2}$ der normalen Pulsgeschwindigkeit. Drücken wir die normale Zählzeit durch J oder J aus, so sind die oben notierten Takt- und Tempoarten in moderner Schreibweise so wiederzugeben:

C = $\frac{3}{4}$ Takt	J J J J J J J = 72.
O = $\frac{3}{4}$ Takt	J J J J J J J J = 72.
C = $\frac{3}{2}$ Takt	J J J J J J J = 72.
102 = $\frac{3}{2}$ Takt	J J J J J J J J = 72.
C = $\frac{6}{8}$ Takt	J J J J J J J = 48.
O = $\frac{9}{8}$ Takt	J J J J J J J J = 48.
C_2^3 = $\frac{3}{4}$ Takt	J J J J J J J = 72.
O_2^3 = $\frac{3}{4}$ Takt	J J J J J J J = 72.
C3 = $\frac{3}{2}$ Takt	J J J J J J J = 108.

Ohne Zweifel hat es seine Berechtigung, wenn die Komponisten es möglichst vermieden und noch heute vermeiden, für wenige sich vom Grundmetrum des Satzes oder Teiles abweichend bewegende Noten das Hauptvorzeichen zu ändern. So gut wir heute durch eine übergeschriebene 3 (Triole), 2 (Duole), 4 (Quartole) etc. die abweichende Einteilung einzelner Noten andeuten, anstatt vorübergehend (und doch nicht unzweideutig) die Taktvorzeichnung zu wechseln, ebensogut zogen es die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts vor,

das Hauptvorzeichen zu belassen und durch anderweite Mittel die Unregelmäßigkeit herauszuheben. Eins der wichtigsten Mittel dafür war die Schwärzung. Der Ursprung ihres Gebrauchs war in der Kürze folgender:

Im 14. Jahrhundert, als nach dem Zeitalter der Alleinherrschaft des Tripeltakts in der Mensuralmusik (13. Jahrh.) die zweiteiligen Taktarten wieder Eingang in die geistliche Musik fanden (aus der weltlichen — den Tanzliedern u. s. f. werden sie schwerlich verbannt gewesen sein), kamen die unterscheidenden Taktzeichen auf und mit ihnen im gleichen Jahrhundert, ich möchte sagen gleichzeitig, der Color. Damals wurden noch alle Noten mit ausgefüllten Köpfen gemalt



also schwarz. Kamen nun einzelne Töne vor, die nicht im Zeitmaße des allgemeinen Vorzeichens gemessen werden sollten, sondern im gegenteiligen, so wurden sie statt schwarz rot gemalt. Philipp von Vitry (1343) berichtet darüber ganz ausführlich, (s. Coussemaker, Script. III, 21 u. 33). Die roten Noten (*Notulae rubrae*) wurden mit derselben roten Farbe gemalt wie die roten Initialen des Textes; die einfache Rücksicht der Zeitersparnis gebot, den abwechselnden Gebrauch der roten und schwarzen Farbe zu meiden und die Ausmalung der roten Noten und Initialen der Zeit nach Beendung des Manuskripts zu überlassen: man liefs daher vorläufig die Notenköpfe, welche rot sein sollten, hohl (*Notula cavatae*) oder was dasselbe ist: weiß (*Notulae albae, albatae*):



So gewöhnte man sich, die weißen Noten für gleichbedeutend mit roten zu halten (Johannes de Muris bei Coussemaker III, 54. 106).

Die auf die roten Noten bezüglichen Bestimmungen Philipps von Vitry (vielleicht von diesem großen Manne selbst herrührend) sind (l. c. S. 21): „1. Rote Noten werden nach anderer Mensur gesungen als schwarze. 2. Die roten Noten werden eine Oktave höher gesungen als sie geschrieben stehen. 3. Die Noten des Cantus planus (Gregorianischen Choralen) werden zum Unterschied von den Mensuralnoten rot statt schwarz gemalt oder auch je nach Bequemlichkeit umgekehrt.“ Der zweite dieser Gebräuche kam bald gänzlich ab. Der dritte war eine Unterscheidung, die überflüssig wurde, sobald der Usus sich festsetzte, die Mensuralnoten stets auf 5, die Choralnoten dagegen nur auf 4 Linien zu geben. Der uns interessierende Gebrauch

des Color war aber auch noch ein zweifacher: die roten (weißen) Noten galten imperfekt, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war und perfekt, wo imperfekte vorgezeichnet war. Bald liefs man aber den Gebrauch roter oder weißer Noten mit perfekter Geltung bei Vorzeichnung imperfekter Mensur gänzlich fallen, und verband mit dem Color ein für allemal den Begriff der Imperfektion, so dass er nur noch vorkam, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war (Philipp von Caserta bei Coussemaker III. 119, Ägidius de Murino, das. 125). Endlich mit Beginn des 15. Jahrhunderts wird plötzlich das Verhältnis umgekehrt, d. h. man bedient sich für gewöhnlich der bequemer zu schreibenden weißen (ungefüllten) Noten und nur ausnahmsweise (in den Fällen wo sonst die roten eintraten) der schwarzen. So die gewöhnliche Erklärung. Ein Blick auf die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts weist aber aus, dass die Schwärzung auch noch in einigen anderen Fällen und mit spezieller Bedeutung eintrat.

Glarean unterscheidet zweierlei Bedeutung der Schwärzung:


1. Verminderung des Notenwerts um $\frac{1}{8}$.
2. Verminderung des Wertes um $\frac{1}{4}$.


Scheinbar sind beide Fälle schwer auseinander zu halten, doch nur scheinbar; schliesslich ergibt sich der zweite Fall nur als eine Abart der ersten. Glareans Definition ist zwar korrekt, betont aber nicht das Wesentliche, nicht die Ursache, sondern die Folge.

Wir gehen auf Philipp von Vitry zurück und sagen:

Noten anderer Farbe (schwarze) werden eingeführt:


a) bei perfekter Mensur als Zeichen der Imperfektion. Diese Imperfektion ist indes keine wirkliche, sondern nur eine scheinbare; denn die solchergestalt imperfizierten Werte bilden nicht metrische Einheiten (also Werte die dem vollen Takt oder einer vollen Zahlzeit entsprechen), ändern weder den Takt noch das Tempo, sondern stellen abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungswerten dar, sind Synkopen, deren Wesen gerade darin beruht, dass die Taktart, die Geltung der Zahlzeiten trotz der abweichenden Toneinsätze unverändert weiter geht.

■ ■ ■ ist, wo es bei vorgezeichnetem Tempus perfectum O vorkommt, stest s. v. w. unser $\frac{3}{4}$  misst also die Brevis als zweizähligen statt als dreizähligen Wert, aber im dreizähligen Takt. Eine vorübergehende Veränderung der Taktvorzeichnung, nämlich C statt O würde zwar die Dauer der Brevis in derselben Weise um $\frac{1}{3}$ verkürzen, aber die Synkope durch eine schlichte Folge ganzer

Taktwerte ersetzen. Die packende Wirkung der Synkope, die eins der interessantesten rythmischen Wirkungsmittel ist, wäre damit ganz beseitigt und an ihre Stelle ein höchst unangenehmes Schwanken des Taktwertes getreten. Ebenso entspricht $\diamond \diamond \diamond$ wo Prolatio major vor-
gezeichnet ist unserem $\frac{2}{3}$  u. s. w.

Es scheint, dass man sich der Schwärzung auch vielfach bediente, um Fehlern seitens der Sänger vorzubeugen; so trifft man gar nicht selten Notierungen wie $\blacksquare \diamond \diamond \blacksquare$ oder $\blacksquare \diamond \diamond \blacksquare$ ja sogar $\blacksquare \diamond \cdot \diamond \blacksquare$ bei vorgezeichnetem O, wo das punctum divisionis allein vollständig hinreichen würde, Irrtümern vorzubeugen: $\blacksquare \diamond \cdot \diamond \blacksquare$

Besonders häufig wurde die Brevis, wo sie vor einer zweiten Brevis imperfekt sein sollte, geschwärzt, auch wenn sie bereits durch Imperfectio a parte ante ohnehin zweizeitig war. Das sind also Fälle, wo die Schwärzung völlig überflüssig und bedeutungslos ist. Vielleicht meint Glarean diese, wenn er sagt, dass einzelne schwarze Noten noch nicht die proportio hemiolia (so nennt man bekanntlich diese Bildungen wegen der Verkürzung der Werte um $\frac{1}{2}$) inaugurierten.

Auch die sogenannten Signa implicita oder intrinseca perfekter Mensur der größeren Werte (Longa, Maxima) gehören hierher, sofern das Vorkommen dreier geschwärzten Longae  nach einander die perfekte Geltung der Longa voraussetzt. Jedenfalls sind vorkommende Schwärzungen immer ein guter Anhalt zum Auffinden der nicht seltenen Fehler in der Taktvorzeichnung.

b) bei imperfekter Mensurbestimmung zum Zeichen scheinbarer Perfektion, d. h. als Zeichen, dass drei statt zwei Werte auf den nächst größeren kommen sollen. So findet man oft bei vorgezeichnetem C (Tempus imperfectum) drei geschwärzte Semibreven $\diamond \diamond \diamond$ oder $\blacksquare \diamond$ oder $\diamond \blacksquare$ auch $\blacksquare \blacktriangledown \blacktriangledown$ und $\diamond \blacktriangledown \blacktriangledown$ oder drei geschwärzte Minimen $\blacktriangledown \blacktriangledown \blacktriangledown$ (stets mit beigeschriebener 3) oder $\diamond \blacktriangledown$ und $\blacktriangledown \diamond$ ganz und gar im Sinne unserer Triole. Bei genauerem Nachrechnen findet sich, dass die Wirkung der Schwärzung auch hier dieselbe ist: sie nimmt der Note ein Drittel ihres Wertes, denn

C $\diamond \diamond \diamond$ ist s. v. w. $\frac{3}{4}$ 

aber diese Imperfizierung geschieht an einem ohnehin imperfekten Werte, reduziert also den Wert noch weiter. Gilt bei C die \diamond etwa 72 M. M., so gilt dagegen die \blacktriangledown nur 108 M. M., die \blacktriangledown (geschwärzte \blacktriangledown), wo die Dreiteilung die \diamond trifft, 216 M. M. statt 144.

c) eine Semibrevis mit folgender Minima (beide geschwärzt) sind in der Regel als Triole (b) zu verstehen $\blacklozenge\blacklozenge$. Doch giebt es Fälle, in welchen diese Auffassung schwierig wird und nicht recht in den Takt passen will: da gilt dann die von Glarean erwähnte zweite Bedeutung der Schwärzung, die Imperfizierung um $\frac{1}{4}$ des Wertes, d. h. man liest dann die \blacklozenge nicht als geschwärzte Minima sondern als Semiminima, deren Wert dann von der vorausgehenden Semibrevis abgeht: $\blacklozenge\blacklozenge = \blacklozenge\blacklozenge$ unser J. J. Dabei ist es völlig gleichgiltig, ob perfektes oder imperfektes Tempus vorgezeichnet ist. Es ist nämlich z. B.:

C $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$ s. v. w. unser $\frac{2}{4}$ J. J. J. J. J. J. u. s. w.

O $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$ s. v. w. unser $\frac{3}{4}$ J. J. J. J. J. J. u. s. w.

Die Annahme solcher Imperfizierung durch den zweitkleineren Wert ist nichts Ungerechtfertigtes, wenn auch immerhin eine Reminiscenz ans 14. Jahrhundert, wo J. J. und J. J. (gleich unseren J. J. oder J. J.) etwas ganz Gewöhnliches sind. Noch Josquin schreibt in dem Hymnus Christum ducem im Alt $\text{J. J.} = \text{J. J.}$. Doch ist auch die Annahme einer übergreifenden Triole nichts Ungereimtes, also die Deutung:

$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \frac{2}{4}$ | J. J. J. J. J. J. | und $\frac{3}{4}$ J. J. J. J. J. J. |

Solche Art der Schwärzung kommt sogar auch häufig in Ligaturen vor, z. B.

J. J. J. J. ja sogar als halbgeschwärzte Figura obliqua.

Das Pfeifer-Gericht in Frankfurt am Main.

In *Johann Henrich Hermann Fries'* Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht, so in der Kaiserl. freien Reichs-Stadt Frankfurt am Main von uralten Zeiten her mit besondern und merkwürdigen Feierlichkeiten alljährlich einmal gehalten zu werden pflegt, Frankfurt 1752, findet sich folgende die Spielleute und ihre Musik betreffende interessante Notiz:

„Wenn sie (die Abgesandten der Städte Nürnberg, Worms und Bamberg) dieses zu thun Vorhabens sind, so erheben sie sich im Schlag zehen Uhr, aus ihrem Quartier, welches seit geraumer Zeit

das Gasthaus im Nürnberger Hof, seit einigen Jaren aber das Gasthaus zum Rothen Männgen gewesen, nach dem Rahthaus, oder sogenannten Römer, und zwar auf folgende Weise. Zuerst gehen drei Pfeifer in blauen mit Gold gebräunten Mänteln und bedeckten Hüten eine sehr altfränkische Music daher machende. Der eine bläset eine sogenannte alte Schalmey, der andere einen Bass, und der dritte einen Pommer oder Oboe; Instrumenten so dermal wenig oder gar nicht mehr im Gebrauch sind. Es müssen daher eben diese Leute, damit die Kunst sich nicht verliere, zu solchem Geschäfte besonders unterhalten werden, welches von Nürnberg geschieht, als wo selbige alle drei sesshaft sind, und von den Nürnbergischen Abgeordneten mitgebracht, von Worms und Bamberg aber ihre vergleichene Anteile, wovon unten ein merers, beigetragen werden. Weilen nun ein ieder Abgeordneter seine besondere Procession nach dem Rahthaus hält, so tragen allemal die Pfeifer linker Hand auf dem Mantel das auf einer zierlich verguldeten Kapsel gemahlte Wappen derjenigen Stadt angeheftet, in deren Namen iener erscheint, und die Noten, wornach dieselbe ihre Music machen, haben sie auf dem Mantel rechter, oder linker Hand, nachdem es das musicalische Instrument erfordert, angespanelt, zuweilen auch trägt der eine solche in der rechten Hand vor sich her. Sie blasen einer jeden Stadt besonders Stück, und accompagniren alsdann einander. Und so gehen sie in einer Reihe von ihrem Quartier zu pfeiffen anfangende über die Straffe bis in den Saal des Rahthauses, und in die Schranken, worinn das Schöffen-Kollegium sitzt. Hier halten sie ein, und bleiben so lange stehen, bis der Abgeordnete seine Rede getan und wieder herauskommt, worauf sie das nemliche Stück wieder machen, und damit über die Strasse fortfaren, bis jener mit seinem Gefolge in eben derselben Ordnung nach dem Quartier zurückgelangt ist. Zween Frankf. Grenadiers pflegen vor dem Zug herzugehen. Die Music wird von den Pfeifern nach solchen Noten gemacht, wie hierneben zu sehen.





Nachtrag zu: Zwei Schriften von Conrad v. Zabern

von F. W. E. Roth.

Die Monatshefte 1888, IV und VII, brachten einen bibliographischen Aufsatz über die beiden Schriften des Conrad v. Zabern. *) Hierzu habe ich nur in betreff der Druckzeit der undatierten Schrift das Folgende zu bemerken. Die für erstere undatierte Schrift beanspruchte Druckzeit 1462—65 ist zu enge bemessen. **) Die Schrift des Werkchens ist die sogenannte Bibeltype. Dieselbe erscheint zuerst in der Schlusschrift des Mainzer Rationale Durandi, dann als Textschrift in den Mainzer Bibeln 1462 und 1472, 1472 im decretum Gratiani sowie im Augustinus de civitate dei. Die Verwendung der Bibeltype reicht also weiter als 1462—1465, ja die zweite der Zabern'schen Mainzer Ausgaben datiert 1474 (in Paulustype), hat die Überschrift

*) Conrad war auch Dichter in deutscher Sprache. Die Straßburger Studien des Prof. Dr. E. Martin brachten in III, 2. Heft, pag. 238, ein nach einer Frankfurter Hds. abgedrucktes Gedicht desselben in deutscher Sprache.

**) cf. Monatshefte 1888, IV, pag. 42.

noch in der Bibeltype.*) Da 1474 die eine Schrift Zabern's in einer Mainzer Offizin den Druck erlebte, gehört die undatierte Mainzer Ausgabe dieses Verfassers jedenfalls ebenfalls in dieses Jahr oder kurz zuvor, da jedenfalls die eine Ausgabe die andere veranlasste. Setzen wir also die undatierte Ausgabe 1473 oder 1474. Für die Priorität als Notendruck des XV. Jahrhunderts dürfte dieses von Belang sein.

In No. VII der Monatsh., pag. 105—106, bespricht der Verfasser des Aufsatzes auch die ed. II der Zabern'schen Schrift: *Ars bene cantandi*. Ein Exemplar befindet sich in der Mainzer Stadtbibliothek (Abteilung Mainzer Drucke). Der Titel lautet:

*Ars bene cantādi chora- | lem cantum in ml'titudīe psona,
laudē dei | resonantiū: edita p mōrm Jacobum**)* zabern. | ac ab
eodem declarata dū adhuc esset in hu | manis: cūnet' qz auditorib'
suis qz gratissima | Subiungitur. | Deuotus & vtilis sermo. de modo
di- | cendi septem horas canonicas. | Am Ende: *Explicit deuotus
sermo. de modo di | cendi septem horas canonicas Magt- | tie impressus.
p. Fridericum Hewman.***)*

Duodez, 27 nicht numerierte Blatt, Semigothische Type (die einzige Heumann's).

Blatt C₄^r heisst es: *Ab eodem dum adhuc in humanis esset. — —
Anno dni 1509.†)*

Die Schlussschrift mit dem Datum bei Panzer IX, 538 und Fischer, Typogr. Seltenh., III. Heft, pag. 124. Das Citat bei Schwindelius, Nachrichten, ist richtig, Panzer citierte hiernach, ohne das Buch gesehen zu haben, Fischer, ehemals Bibliothekar in Mainz, kannte jedenfalls das Mainzer Exemplar.

Die Schlussschrift sagt: „*nunc revisa per florentium diel Spirensem*“ und macht uns mit einem weiteren unbekannten Musiker bekannt. Derselbe stammte aus Speier am Rhein, war 1491 Pfarrer an St. Christof in Mainz††), welche Stelle er wohl noch 1509 im Jahre der Herausgabe der Zabern'schen Schrift bekleidete. *Diel* machte sich auch sonst durch Herausgabe von Schriften verdient. Er lieferte 1509 eine: *Grammatica initialis valde resoluta et etimo-*

*) Dieser Druck ist aus dem Grunde für die Bibliographie Schöffers interessant, indem er das letzte bis jetzt bekannte Erscheinen der Bibeltype bildet.

**) verkratzt und corrigiert handschriftlich: *Jacobum*. Was an der Stelle stand, steht nicht fest.

***)) Erwähnt auch Schaab, *Gesch. d. Erf. d. Buchdr.* I, 553 n. 102.

†) Gerber und Graesse haben 1500 als Druckfehler.

††) Bockenheimer, die St. Christophkirche zu Mainz. Mainz 1881. pag. 22.

logica et syntaxis octo partium orationis compendiosa adeo. Mainz (Friedrich Heumann, 17. Juli), 1509. Quart.*) Ferner gab er bei Heumann 1509 heraus: *Passionis dominice sermo historialis notabilis atque preclarus venerabilis domini Gabrielis Biel artium magistri.***)

Die Herausgabe geschah nach einem alten Drucke de 1489 und ward beendet im Drucke am 29. August 1509.

Es erübrigt noch nachzuweisen, dass die *ars* des Conrad von Zabern (Mainz o. J.) und die *ars* des Jacob von Zabern, Mainz 1509, identisch sind. Trithemius de script. eccles. (ed. 1494) nennt folio 125 als Schriften Conrads de Zabern: de monochordo lib. I., de modo bene cantandi mit dem Anfange: In favorem totius cleri und de fine collectarum lib. I. Letztere beide Schriften finden sich mit dem übereinstimmenden Anfange: ‚Causa, quare‘ etc. in Diel's Ausgabe des Jacob von Zabern wieder. Der Jacob von Zabern kommt nur auf Rechnung Diel's als Herausgeber und kann aus der Musikliteratur gestrichen werden, da ältere Angaben dem Conrad von Zabern die Schrift zuteilen.

Wiesbaden, im Juli 1888.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von F. W. E. Roth.)

(Schluss.)

49. QUINQUE | LIMPIDISSIMI LAPIDES DAVIDICI | CUM FUNDA. | sive | PSALMUS QUINQUA- | GESIMUS CVM MOTETTA; | CENTVPLICI VARIETATE, | QUINIS VOCIBUS, | SACRATISSIMIS | QUINQUE CHRISTI VULNERIBUS | ACCENTUS | a | *GEORGIO MENGELIO*, BAMBERGENSI, | Sacrae Caesareae, et Regiae Majestatis Catholicae, Serenissimiq; Electoris | Bavari, quondam Capitaneo; | Nunc | Ill. ^{mi} et Rever. ^{mi} S. R. I. Principis ac Domini, | D. MELCHIORIS OTTONIS, | IMPERIALIS ECCLESIAE BAMBERGENSIS | EPISCOPI, & c. | MAGISTRO CAPELLAE. | TENORI. | Reichsadler | Herbi poli, | Ex Officina Typographica Henrici Pigrini, | ANNO DOMINI M.DC.XLIV. |

*) Schaab, Gesch. d. Erf. d. Büchdr. I, 552 n. 96, nach Panzer Annal. IX, 538.

**) Octav, Exemplar in der Bibliothek des bischöflichen Priesterseminars in Mainz. Panzer, VII, 408. Würdhoim, bibl. Mogunt. pag. 143. Schaab, I, 553 n. 100.

Dem deutschen Kaiser gewidmet: Wirzburg Calend. Januarii MDCXLIV.

Folio, 2 n. n. Blatt + 17 pagg. + leerer Schlussseite. (F 1874.) Enthält 50 Psalmen, Nr. 1, Miserere. Der vorliegende Tenor scheint defekt zu sein.

50. Titelkupfer. Erster Theil | Teutscher Villa- | nellen mit 1. 2. vnd 3. | Stimmen auf die Tiorba, | Laute, Clavicymbel, vnd | andere Instrumenta | gerichtet | Gestellet vnd in Druck geben | Durch | *Johann Nauwachen* | Churf: Durchl. zu Sachsen | Cammer MUSICUM | Dresden. 1. 6. 2. 7. |

Dem Landgrafen Georg zu Hessen und der Sophie Eleonore Herzogin zu Sachsen gewidmet, Torgaw am Sonntag Quasimodogeniti Anno 1627.

Folio, leeres Vorblatt + 2 n. n. Blatt + 40 pagg. (F. 1926.) Nr. 1, Prologo: O Jhr Fürstliches paar. Nr. 19, Glück zu dem Helicon. Mit Heinrich Schütz gezeichnet.

Am Ende: Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk, | bey Georg Hoffman, Im Jahr, 1627. |

51. Nicolai, Joh. Michael. Erster Theil. Geistlicher Harmonien m. 3 St. u. 2 Violinen. Franckf. a./M. Seb. Rohner. Bassus pro organo. (v. Franckfurter Kat.)

52. Ornitoparchus, Andreas. Musice actiue | Micrologus ... (Titel im Kat. Göttingen.) Nach „necessarius“ heisst es weiter: Laurentius Thurschenreutinus Ad studio- | sum Musices Lectorem. | Folgen lat. Verse. | Am Ende: Excussum est hoc opus, ab ipso authore denuo castigatum, | . . . Mense Nouembri: Anni virginiei partus de- | cimi septimi supra sesquimillesimum. Leone decimo Pont. Max. | ac Maximiliano inuictissimo imperatore orbi terrarum p. sidentibus.

4^o. 54 Bll. Beschreibung in Forkel, Lit. p. 364. Kat. Göttingen u. M. f. M. 2, 20.

53. SELECTAE AR- | TIFICIOSAE | ET ELEGAN | TES FVGAE DVARVM, TRI- | VM, QVATVOR, ET PLVRIVM VOCVM, | partim ex veteribus & recentibus Musicis summa diligen- | tia & accurately iudicio collectae, partim Compositae | à *JACOBO PAIX*, Organico | Palatino Laningano. | Auctae, et denuo in lucem aeditae. | Signet links und rechts die Zahl M.D. | XC. | LAVINGAE | Imprimebat Leonardus Reinmichaelius. |

Rückseite das Brustbild des Paix, mit der Umschrift: Jacobus Paix Augustanus organicus et symphonetes ann. aeta. suae XXXVI. Christi CIOIOXIC. | Darunter: Non artifex artem, sed ars artificem decorat.

Dem Johann Weitmoser Herrn in Wienbiz, Ramseiden und Grueb gewidmet Lauingen Calend. Sixtilibus (= 1. Juni) MDXC. Nennt in der Vorrede den Abelus Praschius organicus seinen Freund.

Enthält Fugen von Jodocus Pratensis, Petrus Platensis, Georgius Maier, Antonius Brumelius, Jacobus Hobrechtus, Senfl, Okenhemius Jac. Paix, Gilis Paix, Lud. Daser, Orl. de Lasso. Am Ende eine Seite: de proportionibus musicis.

Quart, 20 n. n. Blatt. (F. 1858).

54. Papius, Andreas. De consonantiis, seu pro diatessaron libri duo. Antv., Chr. Plantinus. 1581. 8^o. (s. Bohn's Kat. p. 18.)

55. G. F. F. S. | De | HARMONIA | MUSICA, | PRAESIDE | D. N. MICHAELE WALTHERO, | Mathem. Super. Prof. Publ. & Alumnorum | Electoralium Ephoro, | h. t. | DECANO, | disseret publicè | JOHANNES POLZIUS, LUBECENSIS, | In Auditorio Majori | Ad d. XXII. Junii Anno MDCLXXIX. | Horis antemeridianis. | WITTEBERGAE, | Literis MATTHAEI HENCKELII, Acad. Typogr. |

Quart, 14 n. n. Blatt (F. 1711).

56. Praetorius, Michael. Syntagma musicum. Pars I. II. III. 1614—1619. (s. Bohn's Kat.)

57. ΚΑΛΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ | ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ | ΒΙΒΛΙΑ Γ'. | CLAUDII PTOLEMAEI | HARMONICORUM | LIBRI TRES. | Ex Codd. MSS. Vndecim, nunc primum Graece editus. | JOHANNES WALLIS, SS. TH. D. Geometriae Professor Savilianus | Oxoniae, Regiae Societatis Londini Sodalis, Regiaeque Majestati à Sacris; Recensuit, Edidit, Versione & Notis illustravit, & Auctarium adjecit. | Stahlstich | OXONII, | E THEATRO SCHELDONIANO, An. Dom. 1682. |

K. Karl II. von England gewidmet. O. D. Mit Titelkupfer.

Quart, 10 n. n. Blatt + 328 pagg. (F. 1632.)

58. ENCHI- | RIDION | VTRIVSQVE | MUSICAE | Practicae. | A Georgio Rhau, | ex varijs musico- | rum libris con- | gestum. | WITEBER. | Mit Titelbordüre. Rückseite: Christophori Hegendorffini epigramma. Blatt 2r Venerando viro d. Joanni Bugenhagen. Pomerano, parcho Vitebergensi etc. unterzeichnet Vitebergae pridie Idus Junii. Anno XXX. (= 1530.) Geor. Rhav.

Darin die Stelle: Scripsit enim Martinus Agricola musicus sane eruditus et amicus noster singularis hac de re elegantissimos libellos, qui si sic in latino sermone, ut sunt germanice scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desyderari posset.

12^o. Sign. Aij—dv. (F. 1657). Die übrigen Ausgaben in M. f. M. X., 124.

59. Neue Teutsche Liedlein, | mit vier Stimmen, nach art der Welschen | Canzonette, auff allerley Instrumenten | zu gebrauchen: | Durch | *Paulum Sartorium* Noribergensem, | Der Fürstlichen Durchl. Maximiliani | Ertzhertzen zu Oesterreich etc. Organi- | sten, componirt vnd in Truck | verfertigt. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCI. |

Dem Ernst Haller von und zum Hallerstein und Carl Tetzl von Kirchensitterbach Stubenherrn zu Nürnberg gewidmet Noribergae, 25 Aprilis. anno 1601.

In 4^o, nur Tenor vorhanden. Nr. 1, Lieblich thut sich erzeigen. Nr. 20, Frisch auf jr lieben Gesellen. (F. 1859.)

60. Venus Kränzlein, | Mit allerley Lieblichen vnd schön | nen Blumen gezieret vnnd ge- | wunden. | Oder Newe Weltliche Lieder | mit 5 Stimmen, Neben etzlichen | Intraden, Gagliarden vnd Canzonen, | gemacht vnd componirt | Von | *Jan-Hermanno Schein*, | In Acad. Lip. pro tem. L. L. Studioso. | CANTUS. | Wittemberg, In verlegung Thom. Schürers, Buchf. | Gedruckt durch Johan. Gorman. | ANNO M.DC.IX. | Mit Titleinfassung. Rückseite Widmung an des Autors ‚Beförderern‘ Wolfgang Lebzelter Rath und Baumeister in Leipzig, Thomas Lebzelter Rath daselbst, Magnus Lebzelter Schöffe daselbst sowie Georg Polmar Chursächs. Secretär. Blatt 2 Epigramme von Wolfgang Spies Donaviensis, Martinus Hahn Weissenfelsensis und Fridericus Deuerlin Königsteinensis. Hierauf nochmals der Titel wie oben.

In 4^o, Cantus und V. vox vorhanden. Nr. 1, Last uns frewen und frölich sein. Nr. 25, Post Martinum bonum vinum. (F. 1849/80.)

61. — — — Erster Theil der Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein. Dressden, Wolff Seyffert. 1643. 4^o. 18 Lieder, Basso. (siehe Kat. Göttingen Nr. 120).

62. (Joh. Spangenberg.) QVESTIO- | NES MVSCAE IN VSVM SCHO- | lae Northusianae, per | *JOANN. SPANG*; | Herdess. collectae. | Vignette mit dem Monogramm MB |*) ANNO M.D.XL. | Mit dem handschriftlichen Eintrag saec. XVI. Liber constat VII d und: Conradus Marburgensis. Rückseite: Joannes Stigelius iuventuti. Blatt 2r Georgio Rhav typographo Vitebergensi salutem. Darin die Stelle, dass in seiner Schule bei langjährigem Vortrag der Musik kaum einer der Schüler die Grundlagen der Musik erfasse, deshalb habe er mit Beihülfe Rhaus und Martinus Agricola diesen Leitfaden

*) = Michael Blum.

verfasst.*) Datirt Northusiae pridiae Idus Augusti. Anno XXXVI. In Form von Frage und Antwort. Am Ende des Buchs Signet und: LIPSIAE MICHAEL BLVM | excussit, Anno M.D.XLI. | Mense Februario. | 16^o 40 n. n. Blatt. (F. 1717.)

63. CHORAL | Gesang-Buch, | Auff das | Clavir oder Orgel, | Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene | Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen, als: Discant und Bass untereinander: | Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu- eingeführter Schöner Geist- | reicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen, | Mit Fleiss zusammen getragen, auch mit einigen nöthig- | befundenen Anmerkungen heraus gegeben | Von | *Daniel Speeren*, Uratis. der Zeit bestelten Cantore | & Collaboratore bey der Lateinischen Schul zu | Waiblingen. | STUTTGART, | Gedruckt und verlegt von Melchior Gerhard Lorbern, | ANNO M.DC.XCII. | Quer Quart, H-Hh. (F. 1884.)

An Ende zeigt der Verfasser ein ‚besonderes opusculum von Arien‘ in Monatsfrist an.

64. *Valentin Strobels* | RITTORNELLI. | II. | VIOLINO. | Bey dem Authore | in | Strassburg, | Gedruckt bey Johan Heinrich Mittel. | 1652. |

Folio, 4 Blatt, 20 Gesänge. (F. 1854.)

65. Schmutztitel: LA | GALLERIA | ARMONICA. | Haupttitel: Dichiaratione | DELLA | GALLERIA | ARMONICA | Eretta in Roma | Da *MICHELE TODINI* | Piemontese di Saluzzo, nella sua | habitatione, posta all' Arco | della Ciambella. | × | IN ROMA, | Per Francesco Tizzoni. 1676. | Con Licenza de' Superiori. |

16^o, 6 n. n. Blatt + 92 pagg. Aus der älteren Hofbibliothek. (F. 1760.)

66. THRENODIAE, | Welche bey Hoch- | ansenlicher Leichbegängnuss wey- | land der Durchleuchtigen Hochgebornen Fürstin | vnd Frawen, Frawen BARBARAE, Margrävin zu | Baden vnd Hochberg, & c. Geborner Hertzo- | gin zu Württemberg vnd Teck & c. | Zu Pfortzheim in der Schlosskirchen zu S. Mi- | chael gesungen worden. | Componirt | Durch | *EVSEBIUM VITVM* | Fürstlich.

*) Quamquam in hoc nostro ludo — iam multos annos musica praelegeretur, animadverti tamen ex tanto puerorum numero vix unum atque alterum esse, qui vel prima ipsius artis rudimenta caperet. Cupiens igitur studiosae iuventuti consulere, haec *ἑρμηνεῖα* musicae in usum scholae nostrae collegi, tuis (= Rhau) maxime ac Martini Agricolae musici peritissimi adiutus lucubrationibus. —

Margg. Organisten zu | Carolsburg. | Strassburg, | Getruckt bey Paul Ledertz, Im Jahr | M.DC.XXVII. | Mit Titeleinfassung.

4 Stb. in 4^o, 14 n. n. Blatt (F. 1879). Inhalt: Wann mein Stundlein etc. — Nun lasst uns den Leib begraben etc. Hei mihi etc.

67. Voigtländer, Gabriel. Erster Theil | Allerhand Oden vnnnd Lieder. Sohra. H. Kruse. 1642. fol. (siehe Kat. Königsberg i/Pr. p. 395). Titel übereinstimmend mit der Ausgabe von 1650. Dedicirt dem König Christian IV. von Dänemark etc. Vorwort datiert: Sohra 16. Mai 1642. Fol., 4 Vorbl. u. 112 Seit.

68. Vulpus, Melchior, Pars I, Cationum sacrarum 6 et plur. voc. 1602, Disc. u. Tenor. Siehe Bohn's Katalog.

69. FONS ISRAELIS | Ex capite 21. Numerorum | depromtus: | Octo vocum Harmonia | coronatus: | Et | Pro seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo | publicè | IN CATHEDRALI TEMPLO | celebratus: | Formante Chorum et Concentum *CHRISTOPHORO THOMA* | *Wallisero*, Musico Ordinario. | ARGENTORATI | Excusum | ANNO CHRISTI | M.DC.XLI. |

Quart, 5 n. n. Blatt. Enthält das vierstim. Lied: Da sang Israel dieses Lied. Stimmen unter einander gedruckt. (A 3933.)

70. *Rudolphi Wasserhuns*, A. P. | Kauff-Fenster, | Das ist: | Newe Poetische Inventio- | nes, welche nicht die Jugend mit | unnützen Buhlen-Liedern bezaubern, son- | dern dieselbe mit gebührender Geschicklig- | keit eben so sehr, als mit höfflicher | Liebligkeit zu sich | locket, | Aus meinem Juristischen, Philosophi- | schen vnd Historischen Krahm zur Pro- | be auffgethan. | Hamburg, | Gedruckt bey Jacob Rebenlein. | ANNO MDCXLIV. |

Inhalt: Lieben Herren, die jhr habet nichts von der Kunst gefast etc. — Was behuff ich mich zu trecken etc. — Sieg o meystätischer Kayer (= Ferdinand III.). — Hab ich was gewonnen etc. — Warumb habt jhr o Götter etc. — Ach wie, bin ich dazu geboren etc. — Hat dich Gott darumb bedacht etc. — Da meinem jungen Hertzen etc. — Ich seh nur meinen Wunder etc. — Schon wider Lust zu streiten etc. — Cinesis o du Krafft der Himmel etc. — Mein lieber Landsmann etc. — Nach deme mein gewaltger Herr etc. (gegen Dr. M. Luther). — Ach Belial dein Zauberspiess etc. (Antwort Luthers). — Jacob der Hirte sass vnd schlieff etc. — Hey wie sind das so gewündschete etc. — Carolus von grossen Thaten (auf Karl V.). — Mein Engel, schönes Seelchen dencket etc. — Als ich für wenig Tagen etc. — Mutter ihr müst so nicht rechen etc. — Diss ist gar ein lumpen Hauss etc. — Ist das nicht

fein, den reinschen Wein etc. — 12^o. Titel nebst 60 Seiten. (F. 1844.)

71. Q. D. O. M. B. V. | DISSERTATIO MATHEMATICA, | De | MUSICA, | Quam | In inclyta Argentoratensium Academia | PRAESIDE, | VIRO NOBILISSIMO EXCELLENTISSIMOqz. | DN. JULIO REICHELTE, | Mathes. P. P. celeberrimo. | Patrono et praeceptore maxime colendo, publico | commilitonum examini exhibebit | d. 4. Martii. | JOH. CHRISTOPHORUS WEGELINUS, | Lind. Aeron. | ARGENTORATI, | Literis GEORGII ANDREAE DOLHOPFFII, | Imprimebat JOHANNES Schütz. | Anno M.DC.LXXII. |

Dem Friedrich Ludwig à Schmidburg und Johann Philipp Joham à Mundolsheim gewidmet. O. D.

Quarto, 1 n. n. Blatt + 24 Blatt + n. n. Schlussblatt mit Epigrammen. (F. 1625.)

72. Gantz Neue | Cantzon, Intraden, Balletten | vnd Courranten, so zuvor nie in Truck auss- | gangen, ohne Text, auff allerley Musicalischen | Instrumenten, sonderlich auff Violen, füglich vnd lieb- | lich zugebrauchen mit 5. vnd 4. Stim- | men componirt | durch | *Erasmus Widmannum* Halensem, der zeit | bestelten Cantorem, Organisten, vnd Praecepto- | rem Classicum zu Rotenburg auff | der Tauber etc. | ALTUS. | Gedruckt vnd verlegt in Nürnberg, | durch Abraham Wagenmann. | MDCXVIII. |

Dem Johann Georg Herzog zu Sachsen gewidmet Rotenburg auff der Tauber den 23 Maii Anno 1618.

In 4^o, Alt, Bass u. V. vox vorhanden. Enthält 31 Instrumentalsätze. (F. 1925.)

73. Zanger, Johann. *Practicae musicae praecepta*. Lips. Georg Hantzsch. 1554. 4^o. (Titel in Kat. Augsburg.) Auf der Rückseite des Titelblatts griechische Verse unterschrieben: Antonius Niger, medicus Brunswigensis. Blatt 2r Vorrede O. D. Darin die Stelle: — statui absque invidiae aut contumeliae verbo, pueris hoc tempore certo ac facili ordine musices praecepta exhibere, eo nanque ordine eademque facilitate utar, qua et ego praeter caeteros a praeclarissimis viris D. Henrico Finkio, D. Arnolfo de Bruk, Stephano Mahu et Johanne Langkuschio alumno meo (cui si quid in me est, ve lhonestioris vitae vel sanioris institutionis merito acceptum fero) hoc in arte institutus sum. — Blatt 2r: Ad lectorem musicae studiosum Jo. Glandorpii Monasteriensis epigramma. Blatt 3r. In laudem musices carmen Andreae Pouchenii Garlebensis. Blatt 4r. Widmung an die jungen Leute Christophorus, Franciscus, Hermannus und Johannes

Kalen. Datae ex Brunsuiga, Calendis Junii 1552. Johannes Zanger Oenipontanus.

Quart, 60 n. n. Blatt. (F. 1657/3.) Am Ende defect. Enthält Stücke von Jo. Ghiselin, Antonius Brumel ex missa Bon temps, Josquin ex missa Lomme arme, nach Arnoldus de Bruck Ro. Regiae maiestatis archipsaltes, Obrecht missa: Ave regina, Johannes Oghekem prolationum missa, Alexander Agricola in Maleurinebat.

74. LE ISTITVTIONI | HARMONICHE | DEL REVERENDO M. GIOSEFFO ZARLINO | DA CHIOGGIA; | Nelle quali; oltra de materie appartenenti | ALLA MVSICA; | Si trouano dichiarati molti luoghi | di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; | Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. | Θεοῦ διδόντος, οὐδὲν ἔχρει γ' ὄντος | Καὶ μὴ διδόντος, οὐδὲν ἔχρει νότος. | Signet | Con Priuilegio dell' Illustriss. Signoria di Venetia, | per anni X. | IN VENETIA, | Appresso Francesco Senese, al segno della Pace. | MDLXII. |

Dem patriarcha di Venetia Vincenzo Diedo gewidmet von Gioseffo Zarlino. O. D.

Klein folio, 6 n. n. Blatt + 347 pagg. (F. 1718/20.)

75. Geistliche gsänge, | Mit vier Stimmen zu singen | in der Kirchen vnd Schulen | zu Strassburg. | Signet | Gedruckt zu Strassburg | bey Nielauss Wyriot. | M.D.LXXVIII. | Quart, 47 n. n. Blatt, auf dem letzten Register über die 29 Lieder. (F. 1878.) Inhalt: Diss sind die heiligen zehn gebott etc. — Ich glaub in Gott Vatter den allmechtigen etc. — Wir glauben all an einen Gott etc. — Last uns betten etc. (Paternoster). — Vnser Vatter im himmelreich etc. — Christ vnser Herr zum Jordan kam etc. — Jesus Christus vnser Heiland etc. — Gott sey gelobet vnd gebenedeyet etc. — Jesaia dem Propheten etc. — Nun mach vns heilig Herre Gott etc. — O Lamb Gottes vnschuldig etc. — Nu frewt euch lieben Christen etc. — Durch Adams fahl ist gantz verderbt etc. — Es ist das heil vns kommen här etc. — Herr Christ der einig etc. — Allein zu dir Herr Jesu Christ etc. — Ich rüff zu dir etc. — O Gott du höchster gnadenhort etc. — Erhalt vns Herr bey deinem Wort etc. — Verley uns friden gnädiglich etc. — Gib Frid zu vnser zeit etc. — Mitten wir im Leben seind etc. — Wann mein stündlein vorhanden ist etc. — Nu kom der heiden Heiland etc. — Nu bitten wir den heiligen Geist etc. — Gott der Vater won vns bei etc. — Herr Gott dich loben wir etc.

Eine lateinische Ausgabe: Eitner Sammelwerke, p. 190.

Mitteilungen.

* Die 1. Lieferung des Catalogo della biblioteca del Liceo musicale in Bologna, der auf Seite 126 angekündigt war, ist bereits erschienen und umfasst 64 Seiten. Die äußere Herstellung ist ganz vorzüglich; die Titel sind vollständig und wortgetreu mitgeteilt, Format und Umfang verzeichnet und vielen Werken Auszüge und ausführliche Beschreibungen beigegeben, auch Vorreden und Dedicationen abgedruckt, so dass derselbe allen bibliographischen Ansprüchen gerecht wird. Die Anordnung ist in zahlreiche wissenschaftliche Fächer geteilt, ein Verfahren, was in der Musikbibliographie auf mannigfache Schwierigkeiten stößt und eigentlich streng sachgemäß undurchführbar ist. Daher hat man neuerdings davon abgesehen und nur noch Manuskripte, Theorie, praktische Werke, davon die Sammelwerke und die Hymnologie getrennt. Der vorliegende Katalog trennt nicht die Hds. von den Drucken, gerät aber durch die Abteilungen in „Letteratura musicale“, „Affetti della musica“, „Filosofia, Estetica, Gusto etc.“, „Matematica, Acustica, Fisica, Corista, Voce“, „Tipografia“, „Dizionari“, „Storia della musica“, „Storia religiosa“, „Canti popolari“, „Storia del teatro“, „Concerti“, „Storia dei diversi strumenti“, „Accademie, Licei, Conservatori di Musica, Cappelle, Società etc.“ in mannigfache Ungehörigkeiten. Einen Vorzug besitzt er aber gegen die meisten bisher veröffentlichten Bibliothekskataloge, nämlich, dass er den Werken bis in die neueste Zeit dieselbe Sorgfalt zuwendet als den älteren. Schon die 64 Seiten lassen die Reichhaltigkeit der Bibliothek erkennen.

* In der Mitteilung über den kunstvoll runden Tisch im Rathause zu Amberg (S. 125) wurde am Schlusse die Vermutung ausgesprochen, dass der 6stim. Tonsatz schon irgendwo abgedruckt sei. Dies beruht auf einer Verwechslung mit dem Tonsatz auf dem Tische in Graez, der in Lessmann's Zeitschrift Aufnahme fand.

* In dem mit No. 9 versandten Cirkulare an die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung wird mehrfach die 3. Frage falsch verstanden, indem die Herren Mitglied von Abonnent nicht scheiden. Der Abonnent ist nicht Mitglied und hat daher mit der Gesellschaft selbst nichts zu thun. Er bezieht sein Exemplar Monatshefte wo es ihm beliebt und hat im Übrigen weder einen Einfluss noch eine Stimme bei den Beschlüssen der Gesellschaft. Es ist daher irrig zu glauben, dass der Jahresbeitrag für 1889 erhöht werden soll und außerdem für ein Exemplar Register noch 1 Mk. zu zahlen ist. Die 3. Frage betrifft daher nicht die Mitglieder, sondern nur die Abonnenten, wie es aus dem Wortlaut wohl selbst schon klar hervorgeht.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 11.

Die Oper, erster Teil, Bd. 10 der Publikation, die Opern: **Caccolini's** *Enridice*, **Gagliano's** *Dafne* und **Monteverdi's** *Orfeo* in Partitur enthaltend, 229 S. in Fol., ist wieder von neuem hergestellt und zum Preise von 20 Mk. zu erhalten.

Die Redaktion richtet an die Besitzer von Monatsheften die Aufforderung derselben komplette Jahrgänge zum Kauf anzubieten. Besonders sind erwünscht 1870—1873, 1879—1881, 1883, 1884; doch auch jeder andere Jahrgang wird gekauft. Preis nach Übereinkunft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 50 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

Die Breitkopf & Härtel'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig hat eine „Sammlung wertvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer“ unter dem Haupttitel „Alte Meister“ in 4 Bänden in Folio veröffentlicht. Die Sammlung unterscheidet sich von vielen anderen dieser Art durch die Aufnahme einer grossen Anzahl Sonaten und zwar nicht nur von deutschen Komponisten, sondern zum grossen Teile von Italienern und einem Franzosen.

Die Bildung und Entwicklung der modernen Klaviersonate wurde bisher von den Historikern für ein Privilegium der Deutschen betrachtet. Besonders Karl Philipp Emanuel Bach sollte gleichsam der Erfinder derselben sein. Und da auch Haydn in das Lob desselben einstimmt und ihm hauptsächlich zuschreibt, was er gelernt hat, so erscheint ein Zweifel oder gar ein Widerspruch fast wie ein Verbrechen.

Wir besitzen eine vortreffliche historische Vorarbeit über die Klaviersonate von *Em. Faist* in der *Cäcilia* von Dehn, Mainz bei Schott & Söhne, Bd. 25/26, 1846/47 pag. 129 u. f. Sie betrachtet die Sonatenform von Kuhnau ab bis zu Em. Bach und Haydn, schliesst aber das Ausland völlig aus und dies ist ein Fehler. Zu entschuldigen ist aber der Verfasser durch den damaligen Stand der Musikbibliographie und durch die wenigen öffentlichen Bibliotheken, die eine

Benützung der Musikschätze gewähren konnten. Herr Faifst zieht zwar die älteren italienischen Meister wie Corelli und Domenico Scarlatti in seine Betrachtung, doch übten beide auf die spätere Ausbildung der Sonate nur wenig Einfluss, denn Corelli's Sonaten sind noch Suiten, wie sie Bach, Buxtehude und Reineken geschrieben haben, und Scarlatti's Sonaten bestehen durchweg nur aus einem Satze, der allerdings, wie der Herr Verfasser in trefflicher Weise nachweist, den spätern ersten und dritten Sätzen der Sonate schon sprechend ähnlich sehen und selbst noch bei Em. Bach und Haydn öfter anzutreffen sind.

Die Sonate hat sich nicht aus der *Suite* gebildet, sondern aus dem *Konzert* und zwar ist *Vivaldi* der Schöpfer der dreisätzigen Form: Allegro, Adagio, Allegro und ihre endgültige Form fand sie nicht in *Em. Bach* und *Haydn*, sondern erst in *Mozart*. Wir haben zwei Zeugen, die uns bekunden, welchen mächtigen Einfluss die Vivaldi'schen Konzerte einst ausübten. Joh. Joach. Quantz lernte sie 1714 kennen, als er in Pirna war und berichtet in seiner Selbstbiographie (Marpurg, Beiträge I, 205), welchen Eindruck sie auf ihn machten und wie er sich denselben durch eine Kopie der Konzerte zu erhalten suchte. Der andere ist Seb. Bach, der nicht nur eine Anzahl Vivaldi'sche Konzerte für Klavier einrichtete, sondern in der Vivaldi'schen Form und Behandlungsweise selbst eine Anzahl Konzerte schrieb. Auch die Franzosen nahmen die Vivaldi'sche Schreibweise auf, doch ist mir bis jetzt nur Leclair der Ältere bekannt, und zwar nicht in seinen Konzerten, sondern mit seinem 2. und 3. Werke Sonaten, die damals meistens aus 4 Sätzen bestanden und mit einem Adagio begannen; jedoch der Vivaldi'sche Einfluss der freieren Satz-bildung und der zwei- und dreiteiligen Form ist bei ihm so kenntlich, dass ein Zweifel gar nicht aufkommen kann, nach welchem Vorbilde er sich gerichtet hat.

Das Unterscheidende der Vivaldi'schen Form besteht in dem Aufgeben des fugierten Satzes und der Einführung einer freien Entwicklung und Ausspinnung des Hauptthemas.

Über die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Vivaldi'schen Konzerte sind wir wenig unterrichtet, da die Originalausgaben, wenn es überhaupt italienische Ausgaben giebt, unbekannt sind und nur die Amsterdamer und Londoner Drucke sich erhalten haben, die ohne Jahreszahl erschienen. Nur Quantz's Äußerung 1714 über die Konzerte und Bach's Übertragungen fürs Klavier, welche in die Weimarer Zeit fallen, also zwischen die Jahre 1708 bis 1717, geben

uns Zeugnis, dass Vivaldi die ersten Konzerte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geschrieben haben muss.

Trotzdem Vivaldi mit seinen Konzerten die Bewunderung der ganzen Welt auf sich zog und zur Nachahmung anregte, brachen sie sich doch nur langsam Bahn. Er selbst blieb sich nicht getreu und schwankte in den späteren Werken in der Zahl und Anordnung der Sätze. Nur die freiere Behandlung des Satzes wurde immer mehr Allgemeingut und fugenartig behandelte Sätze werden seltener. Die Form der Allegrosätze, auch oft diejenigen im langsamen Zeitmaße, zerfallen in 2 Teile, geschieden durch das Teilzeichen. Die beiden Teile sind einander sehr ähnlich. Der erste schließt auf der Dominante und der zweite Teil setzt wieder mit dem Thema entweder in der Dominantentonart oder einer anderen ein. Eine Wiederholung des ersten Teils findet selten statt und dann nur andeutungsweise.

Domenico Scarlatti gab, als er im Dienste des Prinzen von Asturien stand, also um 1729 und folgende Jahre, „*Essercizi per gravicembalo*“ heraus, die dann Boivin in Paris unter „*Pièces pour le clavecin*“ nachdruckte (letzte Kgl. Bibl. Brüssel). Diese *Essercizi* waren einsätzliche Sonaten, Sonaten in dem Sinne wie man den ersten Satz einer Suite auch Sonate nannte. Dieser Satz war aber nicht in der hergebracht fungierten Weise behandelt, sondern zeigte die frei sich entwickelnde Ausdrucksweise der Vivaldi'schen Erfindungsart in seinen Konzerten. Da nun Scarlatti in dieser Form über 60 Sonaten schrieb und dieselben eine große Verbreitung fanden, die Form auch stets ziemlich dieselbe war, so mögen sie allerdings dazu beigetragen haben die von Vivaldi angebahnte Form zu befestigen. Ihn aber als den ersten Begründer der Sonate hinzustellen, muss nach obiger Darlegung als Irrtum zurückgewiesen werden. Scarlatti wirkte besonders darauf hin, dass der Sonatensatz aus drei Teilen sich zusammensetzt. Äußerlich zerfiel er wie der Vivaldi'sche Satz nur in 2 mit dem Teilzeichen versehene Teile, doch wurde bei ihm zum Gesetz, dass er als Schluss des 2. Teils eine teilweise Wiederholung des 1. Teils einführt und zwar nicht mit dem Thema einsetzend, sondern in der Mitte des ersten Teils irgendwo anknüpfend. Neu ist der Gedanke nicht, denn auch Vivaldi bringt schon als Schluss eine ganz kurze Wiederholung des 1. Teils, doch wählt er dazu den Einsatz des Themas, weil er wie absichtlich einen einheitlichen Abschluss erzielen will.

Tartini benützt in seinen Sonaten ganz dieselbe Form wie Vivaldi, doch bestehen dieselben oft nur aus 2 Sätzen, einem lang-

samen und einem schnellen. Sein bestes Werk sind die 12 Sonaten für 1 Flöte oder Violine mit Bass, London bei Walsh, ohne Opuszahl (Kgl. Bibl. Berlin). Op. 1 ist noch im Fugenstil geschrieben, dagegen schließt sich Opus 2 schon dem Vivaldi'schen Stile an. (Beide Kgl. Bibl. Berlin.)

Quantz, der seine ersten 6 Sonaten im Jahre 1734 herausgab, zeigt auch nur teilweise die Benützung der Vivaldischen Form, doch dann schon mit dem Fortschritt, dass er wie andeutungsweise ein zweites Thema in der Dominante einführt. Da Quantz' Themen aber durchweg klein und unbedeutend sind, so ist die bestimmte Feststellung eines 2. Themas oft kaum möglich, denn die Modulation nach der Dominante tritt schon ziemlich früh ein und so könnte man jedes Miniaturmotivchen schon für ein neues Thema halten. Doch ein Fortschritt zeigt sich bei ihm ganz entschieden und das ist die dreiteilige Form. Sowohl die langsamen Sätze wie die schnellen tragen alle dieselbe Einteilung. Der 1. Teil wird als 3. Teil öfter ganz, öfter nur teilweise wiederholt. Die Anordnung der Sätze ist noch die ältere der Sonate, wie sie Vivaldi und Tartini auch verwenden, nämlich: Adagio, Allegro, Allegro oder Presto und die Tonart bleibt in allen drei Sätzen dieselbe.

Wir kehren nun nach diesen vorbereitenden Worten zu der vorliegenden Sammlung *Alte Meister* zurück und wollen an den mitgeteilten Sonaten unsere weitere Prüfung knüpfen, an deren Hand wir den Verlauf der Bildung der Sonate verfolgen können. Erleichtert würde die Prüfung wesentlich, wenn Herr Pauer Quelle und Titel jedes Werkes verzeichnet hätte, doch es scheint, als wenn unsere praktischen Musiker dafür gar keinen Sinn hätten und gar nicht auf den Gedanken kommen, dass solche Dinge Anderen von Wert sein könnten. Herr Pauer glaubt schon genug gethan zu haben, wenn er unter den Komponisten-Namen das Geburts- und Sterbejahr setzt, wobei noch einige Irrtümer unterlaufen. Wir richten daher an die geehrte Verlagshandlung die Bitte, bei künftigen Publikationen den Herausgeber zu bestimmen genaue Quellenangaben mitzuteilen: woher der Satz oder das Werk entlehnt ist, ob Druck oder Ms., Angabe der Bibliothek und vollständiger Titel.

Der älteste Autor in der Sammlung ist *Johann Kuhnau*, jedoch kann seine Sonate in C-moll hier nicht in Betracht kommen, da die Sätze auf der freieren Fugenform beruhen und von der späteren Sonatenform noch nichts zu bemerken ist. Dagegen tritt *Benedetto Marcello* (1686—1739) bereits in den Kreis unserer Betrachtung.

Die Sonate in B-dur hat schon ganz die Form und Satzordnung, wie sie um 1730 zu finden sind. Adagio, Vivace, Presto und Poco Maestoso sind die vier Sätze überschrieben. Das Adagio hat genau die Form, die durch Vivaldi eingeführt ist: Hauptthema, Fortführung aus Motiven desselben zur Dominante, Schluss des 1. Teils. Der 2. Teil beginnt in der Dominanten-Tonart mit dem Hauptthema genau wie im 1. Teil, Fortspinnung mit teils neuen Motiven, teils mit denen des 1. Thema und die letzten $6\frac{1}{2}$ Takte wiederholen den Schluss des 1. Teils. (Von nun ab nenne ich der Kürze halber diese Form die „alte Form“.) Das Vivace trägt mehr den Fugatotypus, hält doch aber an obiger Form fest, fügt sogar noch ein 2. Thema in der Dominante hinzu (Takt 5—8), welches mit dem ersten mehrfach tauscht. Das Presto, ein ungemein frischer Satz mit anmutigen tändelnden Spielmanieren, macht mehr den Eindruck eines Präludiums, da das 1. Thema fast gar keine Berücksichtigung findet. Der letzte Satz, im Marschrhythmus, hat zweiteilige Form mit angehängtem 3. Teil, den wir heute eine Coda nennen würden. Von Marcello liegen mir ausserdem noch in einem Originaldruck 12 Sonaten für Flöte und Bass vor (ohne Jahreszahl, Amst. chez Est. Roger No. 368, Kgl. Bibl. Berlin). Sie schliesen sich in Satzordnung und Satzform der obigen Sonate mehr oder weniger an, und da beide noch im Entwicklungszustande begriffen waren, so ist ein Schwanken und Probieren überall zu erkennen. Die zweiteilige Form herrscht vor, seltener gebraucht er die Wiederholung des ersten Teils als 3. Teil. Marcello genoss einstmals und bei den Italienern noch heute eine unbegrenzte Verehrung. Der Grund liegt auf der Hand: er besitzt eine leichte angenehm gefällige und melodische Erfindungsgabe; hoher Ernst, grosse Gedanken und kunstvolle Arbeit sind ihm fern liegende Eigenschaften. Dies machte ihn aber dem vielköpfigen Publikum desto verehrenswerter, und da er seine angenehme Erfindungsgabe mit leichtem Contrapunkt geschürzt auch den Psalmentexten zuwendete und deren 50 bearbeitete, auf teils alte Melodien, grösstenteils aber auf eigen erfundene, so fand der Italiener kein Lob zu hoch, mit dem er ihn überschüttete. Eine ähnliche Erscheinung erleben wir in Deutschland an Emmanuel Bach und die geringe melodische Erfindung desselben schadete ihm bei dem bedächtigeren Deutschen nichts, da er ihnen in anderer Weise vollauf Genüge that und in Fülle gab wonach das Publikum verlangte.

Die nächstliegenden Komponisten gehören fast ein und derselben Zeit an, denn nur wenige Jahre trennt ihr Geburtsjahr. Es sind

dies Giov. Battista Martini, G. B. Pescetti, Baldassare Galuppi, Giov. Placido Rutini, Pietro Domenico Paradisi und Gius. Antonio Paganelli. Ihre Hauptthätigkeit fällt in die Zeit von circa 1730—1760.

Der Gelehrte *Pater Martini* in Bologna hält noch teilweise an der alten Form fest. Ein Präludium in der alten Form der Sonatensätze, darauf ein Allegro, welches im ersten Teile schon 2 Themen besitzt, die sich aber weniger im Charakter als durch die Tonart unterscheiden. Der 2. Teil ist in alter Form behandelt. Ein Minuetto mit Trio beschließt die Sonate. Alle drei Sätze stehen in F-dur.

Giovanni Battista Pescetti stellt drei Sätze in heutigem Tempowechsel zusammen, aber in gleicher Tonart, C-moll. Die beiden ersten Sätze haben im 1. Teil schon 2 Themen, von denen das 2. in Es-dur steht, doch der 2. Teil ist noch in der alten Form gehalten. Der 3. Satz hat nur 1 Thema und zeigt vollständig die alte Form. Beide Sonaten haben eine lebhaft mit reichem Figurenwerk geschmückte Spielmanier, bei der die gebrochenen Akkorde vorwiegend sind. Die Erfindung ist schwächer als bei Marcello, doch herrscht ein frischer Fluss darin.

Baldassare Galuppi verwendet in seinen 2 Sonaten in C-moll und A-dur schon vorwiegend zwei Themen, doch der 2. Teil ist in alter Form gehalten. Eine bestimmte Ordnung der Satzfolge ist noch nicht vorhanden. Die in C-moll beginnt mit einem Larghetto, dem 2 Allegro folgen. Auch hier wiegt das gebrochene Akkordspiel vor. Die italienischen Komponisten dieser Zeit unterscheiden sich wesentlich von den deutschen durch ein reicheres Begleitungsmaterial und durch vollere Harmonie. Keine der italienischen Sonaten hat eine so armselige harmonische Behandlung als sie vor und zu Eman. Bach's Zeit zu finden ist. Sehr oft treten schon Mozart'sche Begleitungsfiguren auf harmonischer Grundlage auf, während sich die Deutschen meistens mit einem einfachen Basston begnügen.

Von *Giovanni Placido Rutini*, dessen Thätigkeit in die Jahre 1730—1766 fällt, liegen 3 Sonaten in C-dur, A-dur und wieder in C-dur vor. Die Zusammenstellung von 3 Sätzen ist schon das Gebräuchlichste, nur legte er den langsameren Satz oft an den Anfang und die Tonart bleibt meist für alle 3 Sätze dieselbe. Rutini stellt in jedem Satze 2 Themen auf, doch der 2. Teil ist mehrfach noch in alter Form gehalten, nur in No. 2 und 3 der vorliegenden Ausgabe ist der letzte Satz schon in der neueren Form zu finden. Rutini steht eine sehr lebhaft und leichte Erfindungsgabe zu Gebote und er erinnert sehr oft an Mozart. Seine Themen sind, wenn auch leicht

erfunden, doch charakteristisch und von prägnanter Kürze. Bei ihm tritt auch oft die Tonleiter für den gebrochenen Akkord ein, obgleich wieder manche Sätze nur auf den gebrochenen Akkord sich stützen, wie in No. 1 der 2. Satz, der, nebenbei bemerkt, von ungemeiner Frische ist. Auch der letzte Satz von No. 2 trägt denselben Charakter. Die 2. Sonate (A-dur) zeigt überhaupt schon ganz die moderne Form mit Ausnahme des 2. Teils im 1. Satz, der in alter Form geschrieben ist. Die Satzordnung ist dieselbe wie heute und das Andante steht in D-dur, in der Unterdominante.

Pietro Domenico Paradies liefs 1754 in London 12 Sonaten für Klavier drucken (Bibl. in Brüssel). Die vorliegenden 4 Sonaten im Neudruck, obgleich sie sämtlich nur aus 2 Sätzen bestehen, haben doch schon vollständig die Mozart'sche Form und schließt sich dem 2. Thema sogar schon ein sogenannter Schlussgedanke an. Sie stehen in den Tonarten D-dur, $\frac{3}{4}$ Takt; G-dur, $\frac{4}{4}$ Takt; F-dur, $\frac{4}{4}$ Takt; C-dur, $\frac{4}{4}$ Takt. Ihr Charakter ist gegen die vorher genannten ein völlig verschiedener. Während in den vorigen ein heiterer fast ausgelassener Ton herrscht, ist hier ein ruhiger und zum Teil gebundener Stil anzutreffen. Die Themen sind nicht bedeutend, im Gegenteil oft recht nichtssagend und doch ist der Komponist nicht arm an Erfindung, denn was nach dem Thema kommt ist meist besser als das Thema selbst. Tiefe fehlt ihm zwar durchweg, doch wo war die damals zu finden als bei Bach und Händel? Was nun die Form betrifft, so sind seine Sätze fast alle in der dreiteiligen Sonatenform eines ersten Satzes abgefasst. Einige Male schon genau in der Mozart'schen Form, wie Sonate in D-dur, 1. Satz; der 2. dagegen in der älteren Form. Bei der Sonate in G-dur sind beide Sätze in der Mozart'schen Form behandelt. Sonate in F-dur wird bei der Wiederholung im 2. Teile der Haupteinsatz übersprungen und der letzte Satz hat Rondoform, die hier bei den vorliegenden Sonaten zum erstenmale auftritt. *) Bei der Sonate in C-dur haben die

*) Die Rondoform fand ich in ganz moderner Behandlung sehr oft bei den oben erwähnten Sonaten von Leclair l'ainé, dessen 2. und 3. Buch vor das Jahr 1735 fallen muss, da Fétis das 4. Buch mit letzterer Zahl verzeichnet. Ich zähle in den 24 Sonaten 6 Sätze in Rondoform. Meistens tragen sie die Bezeichnung „Aria“, doch stehen auch „Allegro“ in derselben Form. Dieselbe ist so bestimmt ausgeprägt, dass kein Zweifel bestehen kann, eine mit Absicht gewählte Form vor sich zu haben. Sie sind zu finden im 2. Buche in Sonate 2, letztes Allegro mit drei Nebensätzen und viermaliger Wiederholung des Hauptsatzes, doch stehen alle in F-dur. Sonate 4, 3. Satz, Aria, in verkürzter Form: Hauptsatz A-dur, 1. Nebensatz A-dur, Hauptsatz 1. Hälfte, 2. Nebensatz in Fismoll, Hauptsatz 2. Hälfte, die

2. Teile der einzelnen Sätze nirgends eine vollständige Wiederholung des 1. Teils. Paradies ist ein grosser Liebhaber für das Überschlagen der Hände und es vergeht keine Seite, wo er diese Manier nicht anbringt. Doch klingen gerade diese Stellen vorzüglich und sind in stets neuer Manier erfunden. Merkwürdig ist in der C-dur-Sonate die Stelle Seite 8, die zum Thema der Quintenfolge einen neuen Beleg liefert:



Paradies wiederholt die Quintenfolge viermal in obiger und ähnlicher Weise. Ferner möchte ich auch hier wieder erwähnen, dass seine Sätze weit voller und reicher harmonisiert sind als die deutschen Klaviersätze bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. (Forta. folgt.)

Eine interessante Neumennotation.

Unlängst wurden mir einige neumierte Gradualfragmente zugemittelt, bei welchen die Notation nicht nur in Bezug auf die Neumen mit den guidonischen Codizes völlige Übereinstimmung zeigt, sondern auch einzelne den Neumen beigelegte Buchstaben eine in mehrfacher Beziehung bemerkenswerte Bedeutung haben. Es beziehen sich nämlich diese Buchstaben nicht, wie das bei den sogenannten Romanus-Buchstaben der Fall ist, auf den Vortrag, sondern sie geben an, welchen Ton das Neuma dort, wo der Buchstabe sich befindet, angeben soll, wie sich das aus dem Vergleich des nachstehenden Beispiels ersehen lässt. (Siehe das Beiblatt mit dem Facsimile). Hieraus ergibt sich

1. dass man nach diesen blos neumierten Notationen gesungen hat;
2. dass die Neumenzeichen für sich keine Intervalle bezeichnet haben;
3. dass unsere guidonischen Notationen zuverlässig sind.

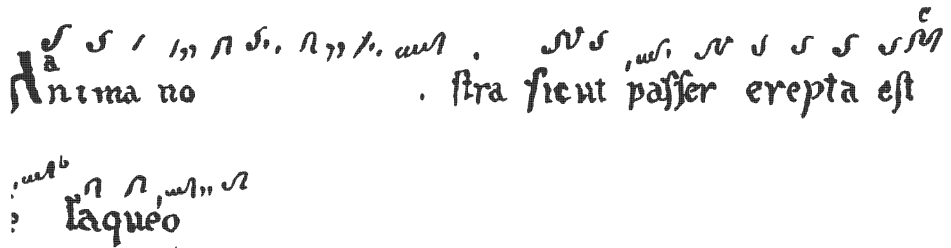
Trier.

P. Bohn.

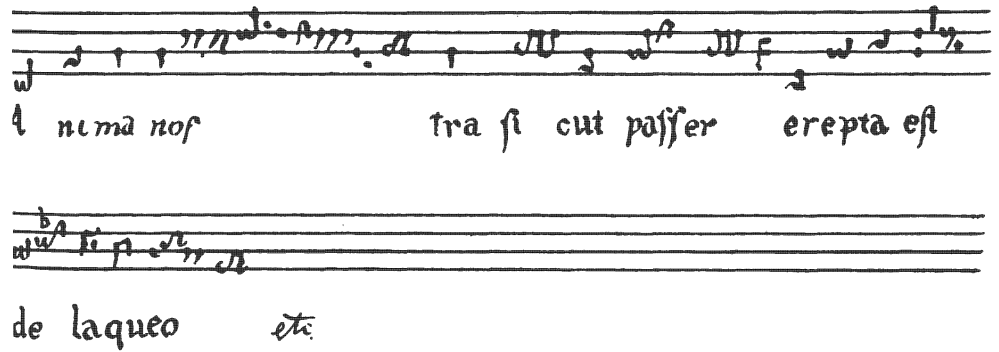
der ersten Hälfte sehr gleicht, 3. Nebensatz in D-dur, Hauptsatz in ganzer Ausdehnung. Die übrigen Rondosätze stehen in Sonate 9, letztes Allegro; Sonate 12, 3. Satz Aria. — Buch 3, No. 1, 3. Satz, Aria, No. 3, 3. Satz, Allegro. No. 5, Gavotte in Rondoform. Auch mehrere Ciaconnen verwendet er, teils mit Basso ostinato, teils mit einem stets wiederkehrenden Thema in der Mittelstimme. Die 2 Bücher sind sehr interessant und belehrend,

Facsimile zu S. 170.

Aus einem Gradualfragmente.



Nach guidonischer Notation.



Nachträge zur Totenliste vom Jahre 1887

von H. Kastner und K. Lüstner.

Barbieri-Nini, st. den 28. Nov. 1887 in Florenz.

Dekner, nicht **Deckner**, geb. um 1839/9., denn 1854 erhielt sie nach eigener Aussage als 15jähriges Mädchen (Virtuosin) ein Albumblatt von A. Rubinstein. K.

Dellannoy. Sein Name ist eigentlich **De Lannoy**, die zwei l daher falsch. K. Er war am 25. Sept. 1828 in Lille geb. L.

Dill, Ludwig, Dichter und Komponist, geb. um 1812, gest. 1887 in Durlach.

Dorrego, soll **D'Orrego** heißen. K.

Fahrbach, war Flötist. K.

Ferni, **Francesco**, Vater der Schwestern **Ferni**. K.

Fioravanti, geb. 1820.

Fischer, **Ernst**, geb. 22. Mai 1817 in Haselbach b. Landshut in Schlesien, gest. 21. März 1887 in Glogau, Kgl. Musikdirektor, Organist, Verfasser von die Pflege der Orgel und Komponist von Orgelstücken.

Fischetti, geb. 28. Febr. 1830 zu Martina-Franco.

Götze, **Karl**, st. den 14. Jan. abends 6^{3/4} Uhr. (Nekrolog in Deutsche Bühnengenossenschaft 1887 p. 63.)

Goulomy, **J. L.** Die Zeitungen schreiben **Gulomy**, was falsch ist. Meine Nachricht stammt aus sicherer Privatquelle. E.

Guaranta, **Constantino**, dramatischer Komponist, geb. 1814 in Brescia und gest. 31. Mai 1887 ebd.

Hauser, **Misca**, st. den 9. Dez. L.

Kaps, **E.** Instrumentenmacher (Pianoforte) in Dresden, st. 11. Febr. 1887 ebd.

Krieger, **Ferdinand**, Oberlehrer in München, geb. 8. Juni 1843 zu Walershof, gest. 7. März 1887 zu München. Schrieb die Elemente des Musikunterrichtes, Orgelkompositionen u. a.

Kufferath, **Maurice**, ist im **Ménestrel** fälschlich als tot angesagt und wird als boshafter Witz bezeichnet.

Lambert-Masson heißt **Lambert Massart** und ist daher unter **Massart** zu streichen. Die Daten unter **Lambert-Masson** sind richtig. L.

Lecouppéy, **Félix**, Prof. am Conservat. in Paris für das Klavierspiel, geb. 14. April 1811 in Paris und gest. 5. Juli 1887 ebd. L.

- Lüstner, Georg**, war nicht Kapellmeister in Wiesbaden, sondern lebte seit 15 Jahren in Berlin. L.
- Mangold, K. G.**, st. am 1. Nov. L.
- Massol**, heisst Jean-Etienne-Auguste. L.
- Michaelis, Gustav**, geb. 23. Jan. 1828 zu Ballenstedt. L.
- Michaelis, Theodor**, Bruder des Gustav, geb. 15. März 1831 zu Ballenstedt, gest. 17. Nov. in Hamburg (Deutsche Bühnengenoss. 1887 p. 662).
- Mühlenbruch, Heinrich**, ehemaliger Musikdir. am Schweriner Hoftheater, st. Mitte Juli 1887 zu Wismar.
- Sarti, Gualterio** (nicht Gustav), geb. 1867.
- Tamplin** (nicht Templin), st. 23 Jahr alt.
- Walcker, Ph.**, ist zu streichen. Er ist derselbe wie der weiterhin verzeichnete Welcker. L.
- Wehle, Charles**, ist bereits 1883 gest., siehe Monatsh. 1884 p. 119. L.
- Westerstrand** (nicht Westertrand). Sie starb den 1. Nov. 1887 in Södermanland. L.
- Witt, Joseph von Filek**, geb. 1843, gest. 16. Sept. 1887 in Berlin. Nekrolog in Deutsche Bühnengenoss. 1887, p. 498.

Anzeigen historischer Werke.

Analecta hymnica medii aevi. I. Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee, herausgegeben von *Guido Maria Dreves*. Leipzig. Fues' Verlag (R. Reissland). 1886. 203 S. 8°. Preis 6 M.

Das Buch enthält mittellateinische Poesieen, die auf slavischem Boden entstanden sind, eingeteilt in Leiche (No. 1—50), Lieder (51—147), Rufe (148—183) und Lieder auf böhmische Volksweisen (184—216). Die Texte sind mit kritischen Anmerkungen versehen, worin u. a. auf die durch Mone, Wackernagel etc. bereits publizierten Texte hingewiesen wird.

Die Melodien der lateinischen Lieder stehen, wie der Verfasser bemerkt, in einem bisher wenig erforschten Zusammenhange wie einerseits mit dem lateinischen Choral, so andererseits mit dem geistlichen und weltlichen Volksliede, und zwar nicht bloß mit dem böhmischen, sondern auch mit dem deutschen. Aus den Angaben S. 36 und anderwärts (Kirchenmusik, Jahrbuch 1887 S. 26 ff.) geht hervor, dass die Singweisen unserer uralten deutschen Lieder „Christ ist erstanden“ und „Nun bitten wir den h. Geist“ bis jetzt ihre älteste Quelle in der Jistebnicer Handschrift aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts haben.

Sehr dankenswert ist die Zugabe von 26 Singweisen, worunter fünf zweistimmige Sätze sich befinden. Man vergleiche übrigens No. 13 „*Dies est laetitiae*“ mit No. 43 in Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied 1886. I. Bd., ferner No. 21 „*Resurrexit hodie*“ mit No. 260 daselbst, No. 6 „*Nunc angelorum gloria*“ mit No. 46 daselbst, No. 26 „*Surgit in hac dio*“ mit dem im II. Bande meines Werkes mitgetheilten Marienliede No. 16. Unter No. 9 theilt Dreves eine Singweise zu dem Husz'schen Liede, „*Jesus Christus nostra salus*“ mit. Darnach hätten wir jetzt drei bekannte Melodien zu diesem Liede. Leisentritt giebt eine, welche er die „alte“ nennt (vgl. das oben gen. Werk I, 360). Diese fand ich später in den von Pothier herausgegebenen Hymni, Solesmis 1885, zu dem lateinischen Liede „*Jesus dulcis amor meus*“. Die Singweise im Brüdergesangbuch 1531 (daselbst I, 381) stimmt nur im Anfange mit der von Dreves gegebenen überein. Welches ist nun die ursprüngliche Melodie? Vielleicht kann einer von unsern Lesern Auskunft geben.

Analecta hymnica medii aevi II. Hymnarius Moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert. Herausgegeben von G. M. Dreves. Leipzig. Fues' Verlag (R. Reisland). 1886. 174 S. 8. Preis 5 M.

Bereits nach anderthalb Jahren liefs der Verfasser der I. Abteilung der *Analecta hymnica* die zweite folgen. Sie enthält die Hymnen des Hymnars der Abtei Moissac (im südlichen Frankreich), einer Handschrift des X. Jahrhunderts. Die Inedita dieses Codex bilden ein starkes Drittel des Gesamtinhaltes. Dennoch liefs der Verfasser auch die bei Daniel Mone etc. bereits gedruckten Hymnen nochmals mit abdrucken. Das hohe Alter seiner Handschrift und die bedeutenden Abweichungen rechtfertigen dieses Verfahren vollauf.

Beigegeben sind 27 geistliche Scholarenlieder aus einer Handschrift des ehemaligen Cistercienserklosters Camp am Niederrhein aus dem 14. resp. 15. Jahrhundert und 41 Lieder einer Wischrader Handschrift (*Cantiones Wissegradenses* aus dem 15. Jahrhundert) die noch zu den „*Cantiones Bohemicae*“ gehören.

Höchst interessant ist der Versuch des Verfassers, die 25 Singweisen des Codex von Moissac aus den Neumen zu entziffern. Bei einer Anzahl von Melodien war diese Arbeit nicht sehr schwierig, da spätere Handschriften und Drucke helfen konnten. Wo aber solche fehlten, hatte die Entzifferung ihre Schwierigkeiten, denn „*in neumis nulla certitudo*“ sagt Joh. Cotto im 11. Jahrhundert. Wie wir aus den beigegebenen Facsimiles ersehen, handelt es sich in dem Codex von Moissac um die „Punkt-Neumen“ (*notation en points superposés*). Die Punkte sind so exakt über die Texte geschrieben, dass man mit einem Lineal die fehlenden Linien ziehen kann. Auf diese Weise gelang es Dreves, die Intervalle nach dem Angemafse festzustellen. Nun fehlte aber noch der Schlüssel resp. die Tonart, welche die Melodie aufschliessen musste. Diese fand Dreves dadurch, dass er den Umfang und die charakteristischen Intervalle der alten

Tonarten zu Rate zog und auf die schlüssellosen Notenreihen applizierte. Eine absolute Sicherheit bieten diese letztern Übertragungen zwar nicht, aber einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit dürfen sie beanspruchen.

Lateinische Hymnen des Mittelalters. Als Nachtrag zu den Hymnensammlungen von Daniel, Mone, Vilmar und G. Morel aus Handschriften und Incunabeln herausgegeben von *F. W. E. Roth*. Augsburg. Schmid. 1887. X und 165 S. 8. Preis 4 M.

Diese Sammlung hat nach der Angabe des Verfassers zweierlei Absicht: vor allem soll sie Ungedrucktes liefern, sodann Lesarten zu früheren Abdrücken als Berichtigung und Feststellung des Erscheinens von Hymnen. Sie zählt 436 Nummern 256 davon geben Varianten zu bereits gedruckten Hymnen. Von den übrig bleibenden 180 Nummern sind 48 Kopfstücke der Handschrift 1037, welche Anfangszeilen von Stücken in Reimprosa enthalten, als wertlos abziehen, außerdem noch 24 Bruchstücke. Es bleiben dann noch 108 Nummern übrig. Von diesen sind 30 bei Kehrein, Wackernagel und Mone bereits gedruckt. Es wären also nur 78 eigentlich ungedruckte Hymnen etc. vorhanden. Die wertvollsten darunter gehören der Handschrift 2777 *Liber monasterii sancti Jacobi Leodiensis* aus dem 13./14. Jahrhundert an. Dass der Verfasser eine große Zahl seiner Hymnen für ungedruckt hält, hat namentlich darin seinen Grund, dass er die Sammlung von Kehrein und den I. Band von Wackernagel's Kirchenlied ignoriert hat. Hätte er sich diese beiden Sammlungen gut angesehen, so würde er gefunden haben, dass er Quellen benutzt hat, welche den von Kehrein und Wackernagel benutzten nicht sehr fern stehen. So citiert Roth Mainzer Missalia aus den Jahren 1493 und 1497; Wackernagel solche aus den Jahren 1482 und 1497; Roth Cölner Missalia aus den Jahren 1481 und 1498; Kehrein solche aus den Jahren 1504 und 1520.

Für das Neue was Roth bringt, sowie für viele Varianten wird ihm jeder Freund der lateinischen Hymnendichtung und namentlich der spätere Verfasser eines neuen „*Thesaurus hymnologicus*“ dankbar sein, obschon Varianten zu den Hymnen des Ambrosius, Sedulius und Fortunatus aus so später Zeit (15. Jahrhundert) doch wohl nicht viel zu bedeuten haben. Melodien enthält das Buch von Roth nicht, wohl aber Angaben, ob in den betreffenden Quellen solche den Texten beigegeben sind.

Niederkrüchten.

W. Bunker.

Mitteilungen.

* Nachrichten über *Melchior Vulpinus* († 1616) zu Weimar. Vulpinus Anstellung als Kantor in Weimar wurde bisher mit dem Jahre 1600 angenommen; dies wird durch seine eigene Angabe (Brief vom 9. April 1601 an den Administrator Kursachsens: K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 8844, Vol. II, Bl. 108/9) widerlegt,

denn damals war er bereits „fünf Jahre“ in der betreffenden Stellung. An gedachtem Tage suchte er um ein Druckprivileg für seine vier- und mehrstimmigen Motetten, deren Texte aus „den Psalmen und den . . . Sonntagevangelien“ genommen waren, nach. Vorher hatte er sich bereits um ein Kals. Privileg beworben: sein bezügliches Schreiben war aber „verlegt“ worden. Unterm 2. Mai 1606 wurde ihm das erbetene Privilegium auf zehn Jahre hinaus verliehen (l. c. Bl. 107) und unterm 23. Aug. 1611 verlängerte Kurfürst Johann Georg I. zu Sachsen dasselbe auf weitere zehn Jahre (Arch. cit. Loc. 10024 Priv. f. d. Kantor pp. 1611), indem er es auch auf V.'s künftige geistliche Kompositionen, deren V., wie er schon 1601 schrieb, „in Vorrat“ hatte, ausdehnte. Gleichzeitig wurde ihm aufgegeben für genaue Korrektur und zierlichsten Druck — auf gutem Papiere — des Opus zu sorgen. Der Goetheforschung bleibt überlassen zu erörtern, ob zwischen dem Kantor V. und Goethe's Frau eine verwandtschaftliche Beziehung — und welche — besteht. In Weimar hat sich etwas darüber nicht ermitteln lassen und bringt das „evangelische Zion“ (Ms. des 18. Jahrhunderts zu W.), pag. 113 sogar die irrige Nachricht, V. sei 1614 nach Weimar gekommen. Theodor Distel.

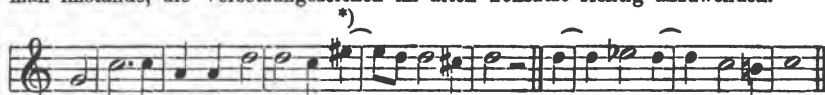
* Die Einführung des Hiller'schen Choralbuchs in Kursachsen (1793). Unterm 15. Mai 1793 schrieb *Johann Adam Hiller*, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, an den Kurfürsten Friedrich August zu Sachsen (Orig. K. S. Hauptstaatsarchiv III, 24 fol. 70 e, No. 88, Bil. 18 ff.), dass er seit mehreren Jahren die in der evangelischen Kirche eingeführten alten Chormelodien berichtige, bzw. mit einigen neuen Melodien vermehre, sowie um den Orgelspielern und Schullehrern Anleitung zu geben, ein Werk: „Allgemeines Chormelodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauch u. s. w.“ gefertigt habe. Das in Frage kommende Buch enthalte, bemerkt H. weiter, gegen 250 Melodien, die vier Singstimmen seien darin auf zwei Linien zusammengezogen, so dass für Singchöre jede Stimme deutlich darinnen enthalten sei und der Orgelspieler sich in geteiltem Accompagnement darnach üben könne. Schliesslich bittet H. den Kurfürsten, dass das Choralbuch um 2 Thaler aus den Kirchenvermögen allerorts im Lande angeschafft werde und stellt auf je 10 Exemplare ein Freixemplar in Aussicht. Unterm 29. „März“ (?) 1793 hatte der Kurfürst das Gesuch H.'s genehmigt: er befahl den Consistorien zu Leipzig und Wittenberg, Weiteres zu verfügen.

Dresden.

Theodor Distel.

* Die unlängst im Druck erschienenen Verhandlungen der diesjährigen (39.) Philologenversammlung enthalten u. a. den Vortrag über die musischen Festspiele der Griechen, mit welchem der auf dem Gebiete der antiken Musikforschung wohl bekannte Oberlehrer Dr. Karl von Jan die Teilnehmer jener Versammlung in hohem Grade zu fesseln wusste. Auf Grund der neueren und neuesten Forschungen erfahren darin die Fragen: Wie wurde das grosse pythische Fest in Delphi gefeiert? Gab es an anderen Orten ähnliche Feste? Welche Gattungen der Dicht-, Sanges- und instrumentalen Kunst waren zum Wettkampf zugelassen und in welcher Reihenfolge traten sie auf? eine ebenso gediegene wie anregende, mehrfach neue Anschauungen begründende Behandlung. Eine nach den wichtigsten Berichten von musischen Wettkämpfen angefertigte Übersichtstafel über die in den vier Abteilungen der letztern beschäftigten Mitwirkenden und eine gelungene Wiedergabe eines auf dem alten Begräbnisplatze von Kyrene befindlichen Wandgemäldes, das jene Angaben bestätigt, bisher aber für diese Zwecke keine entsprechende Berücksichtigung fand, sind der wertvollen Arbeit beigegeben. H. L. ,

* Um mit nochmaligen Beweisen die auf S. 76 ausgesprochene Grundregel bei der Anwendung von Versetzungszeichen im alten Tonsatz zu belegen, nämlich: Nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unseren Begriffen, bedingt das Versetzungszeichen, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich, mögen folgende Beispiele aus Eocard's Neue Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Königsberg 1589, dienen. Nur durch eine genaue Beobachtung dieser Regel ist man imstande, die Versetzungszeichen im alten Tonsatz richtig anzuwenden.



e), weil der Sänger sonst es singen würde.



**') selbst nach einer Pause.



* Herr Wilh. Bäumker hat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 4. Jahrg. S. 153 eine Sammlung niederländischer geistlicher Lieder nebst ihren Singweisen aus Hds. des 15. Jahrh. veröffentlicht. Die Herausgabe zeugt von großer Sorgfalt und historischem Wissen, beweist aber wiederum, dass den Niederländern der Sinn für den symmetrischen und periodischen Aufbau einer Melodie versagt war. Diese Beobachtung kann man an den Souter Liedekens, an dem Duytsch Musyck Boeck (1572) und an den vorliegenden geistlichen Lied-Melodien mit unumstößlicher

Gewissheit machen. Jeder Vers ist mit einer mehr oder weniger melodischen Tonfolge versehen und die Wiederholung der Melodie der ersten Verse ist schon eine Ausnahme. Im übrigen weiß der eine Vers nichts vom anderen. Wie anders muten uns die Lied-Melodien der Deutschen im 15. Jahrh. an. Es seien nur die zwei Lieder „Wo soll ich mich hinkehren, ich armes Brüderlein“ (Forster II, No. 57) und „Mein Freud mocht sich wohl mehren“ (Buxheimer Orgelbuch, Neudruck p. 48) erwähnt. Hier verbindet sich eine innige melodische Erfindung mit äußerer Form und Modulation zu einem kleinen Kunstwerke. Als die Niederländer in der Mitte des 16. Jahrh. in Deutschland festen Fuß fassten, bemächtigten sie sich auch des deutschen Liedes und ruinierten es. Sie waren nicht einmal imstande die Schönheit desselben zu erkennen und zu erfassen. Nur Mattheus le Maistre vertiefte sich in das deutsche geistliche Lied und schuf zu dessen Melodien mehrstimmige Kunstwerke, die ihren bleibenden Wert haben und in der niederländischen Kompositionsweise einzig dastehen. (Obige Sammlung erschien auch im Einzeldruck bei Breitkopf & Härtel zum Preise von 6 M.)

* Bezüglich der Anfrage in No. 7 der Monatshefte, wann man sich im gregorianischen Chorale der schwarzen Mensuralnote bedient habe etc. zur Antwort:

Aus der sogenannten Punktneumenschrift und vielleicht noch mehr aus der lateinischen Accentneumenschrift entstand nach und nach die Quadratnotenschrift und aus der gotischen Accentneumenschrift die Schrift der Fliegenfüße und die aus dieser durch Verstärkung entstandene Hufnagelschrift. Diese beiden Gattungen, Quadratnoten und Fliegenfüße, und später Quadratnoten und Hufnagelschrift, bestanden neben einander bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Bei Couss. Scr. IV. S. 45 sagt Johannes Tinctoris: „Notae vero incerti valoris sunt illae, quae nullo regulari valore sunt limitatae; cuiusmodi sunt quibus in plano canto utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis et interdum dissimilis, ita quod pedes muscarum a plerisque nominantur etc.“ Auch später in den Drucken finden sich beide Notengattungen nebeneinander; z. B. die 1488 gedruckten Flores Musicae des Hugo von Reutlingen haben die Hufnagelschrift; Gafors Musicae pract. etc. von 1496 (soviel ich mich erinnere) hat Quadratnoten; die Margarita philos. (1503) von Georg Reischius hat Hufnagelschrift; Missale Lugdini und ebenso Missale Venetiis, beide von 1560, haben Quadratnoten; eine Mainzer Agenda von 1598 hat Hufnagelschrift und ebenso noch ein Compendium Resp. et Antiph. Coloniae Agr. von 1784.

In der Quadratnotenschrift wird der Punkt zur Brevis und die Virga zur Longa. „Morosa longa vocatur, quae prius virga dicitur nota, scilicet quadrata cum tractu a parte dextra. Velox vero vocatur brevis, quae prius dicitur punctus, figura scilicet quadrata“ sagt Walter Odington bei Couss. I. 236. Podatus, Clivia, Torculus und Porrectus werden zu Ligaturen, wie sie Glarean in seinem Dedacach. I. Kap. 4 nach Gafor beschreibt und als alte Schreibweise bezeichnet. Die Erklärung des Proprietas bei den ältesten Mensuralisten spricht deutlich dafür, dass diese Verbindungen aus der Musica plana in die Mensuralmusik hinübergewandelt wurden. „Proprietates est nota primariae inventionis ligaturae plana musica data in principio illius“, sagt Franco. Behielten nämlich in der Mensuralmusik diese Notengruppen die in der musica plana gegebene eigentümliche Gestalt, so hießen sie cum proprietate; wurde jedoch die im cantus planus übliche Schreibweise dieser Notengruppen verändert, z. B. dadurch, dass man den Podatus mit einer geschwänzten Note oder die Clivia mit einer einfachen Quadratnote beginnen ließ, so verlor die

Ligatur ihre eigentümliche Gestalt, ihre Proprietas, und hiefs sine proprietate. So sagt auch Franco bei Couss. I. 124: Omnis ligatura descendens tractum habens a primo puncto descendente a parte sinistra, cum proprietate dicitur, eo quod sic in plana musica figuratur.

Trier.

P. Bohn.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden. 34. Vereinsjahr 1887 bis 1888. Dresden, gedr. von Lommatsch (Schröer). 8°. 61 S. Der Verein hält sich auf gleicher Höhe und erstreckt seine Wirksamkeit nicht nur nach innen, sondern auch nach außen. Er veranstaltete z. B. 18 Konzerte teils im engeren Kreise, teils in öffentlicher Aufführung. Seine Bibliothek umfasst jetzt 2033 Nrn. Für Neuanschaffung wurden im vergangenen Vereinsjahre 635 M. ausgegeben. Alle neuen Gesamtausgaben alter und neuerer Meister besitzt er, oder ist darauf subskribiert. Möchten andere Vereine demselben nachstreben und sich seine Thätigkeit zum Muster nehmen.

* Vom Kataloge des Liceo musicale zu Bologna liegt bereits die 2. Lieferung vor, die bis zur Seite 128 reicht. Der Reichtum an Werken in allen musikwissenschaftlichen Fächern bis zur Neuzeit ist wahrhaft überraschend. Wir möchten uns aber an die Redaktion des Kataloges die ergebenste Bitte erlauben, die Titel mit deutschem Wortlaute genauer zu kontrollieren. Haber's Cäcilien-Kalender S. 115, Lobwasser's Psalmen S. 7 u. a. weisen Fehler auf, wie sie in einem solchen Werke nicht vorkommen dürften. Der Redakteur dieser Blätter ist gern erbötig eine Korrektur der deutschen Titel gratis zu lesen, nur im Interesse der Sache.

* No. 814 des Antiquarischen Bücherlagers von Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 19 enthält 1238 Nrn. theoretische und praktische Musik, auch Opern und Oratorien in besonderer Abteilung aus dem 18. und 19. Jahrh.

* 191. Katalog des antiquarischen Lagers von Albert Cohn in Berlin W. 58 Mohrenstr. Enthält Autographe, darunter auch einige von Komponisten.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig, No. 25, September, 1889. Die Verlagshandlung kündigt eine neue vollständige korrekte und billige Ausgabe der Werke Beethoven's an, die um 46 neu aufgefundene Kompositionen vermehrt ist. Die Palestrina-Ausgabe ist bis zum 24. Bande fortgeschritten. Im Jahre 1891 soll sie vollendet sein und im ganzen 32 Bände umfassen. Sämtliche Werke von Heinr. Schütz sind bis zum 6. Bd. erschienen. Franz Schubert's Werke schreiten regelmäßig weiter. Von Seb. Bach's Werken wird der 85. Jahrg. angekündigt.

* Hierbei 1 Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 12 u. 13.

Die Oper, erster Teil, Bd. 10 der Publikation, die Opern: *Caccini's* Euridice, *Gagliano's* Dafne und *Monteverdi's* Orfeo in Partitur enthaltend, 229 S. in Fol., ist wieder von neuem hergestellt und zum Preise von 20 Mk. zu erhalten.

Die Redaktion richtet an die Besitzer von Monatsheften die Aufforderung derselben komplette Jahrgänge zum Kauf anzubieten. Besonders sind erwünscht 1870—1873, 1879—1881, 1883, 1884; doch auch jeder andere Jahrgang wird gekauft. Preis nach Übereinkunft.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

Den Preis von allen vorliegenden Sonaten gebührt aber einer von *Giuseppe Antonio Paganelli*. Nicht ihrer Form, sondern des Inhalts wegen. Paganelli lebte nach Gerber von 1733 ab in Augsburg, schrieb für die dortige italienische Truppe Opern, komponierte Cantaten und viel Kammermusik, die bis 1756 in Augsburg, Nürnberg, Amsterdam und Paris erschienen. Seine musikalische Empfindungs- und Ausdrucksweise ist so völlig deutsch und mahnt nirgends an sein italienisches Vaterland, dass man annehmen muss, er habe sich anhaltend schon in jungen Jahren in Deutschland aufgehalten. Sogar die dünne armselige Begleitung ist echt deutsch, denn seine Landsleute haben sich eine solche Magerkeit nie zu Schulden kommen lassen. Weshalb er aber den Preis verdient, das ist um seiner Themenbildung und die auffallende Ähnlichkeit mit Mozart's lieblicher Ausdrucksweise. Auch taucht hier zum erstenmale ein Thema auf, welches sich in echt Mozart'scher Weise aus dem Motive entwickelt:



Die Begleitung besteht aus Mozart'schen gebrochenen Dreiklangsfiguren, die er fleissig, oft zum Übermaße gebraucht. Der 1. Satz

besteht aus 2 Themen mit Schlussgedanken. Der 2. Teil aus der einfachen Benützung des Hauptthemas und der Wiederholung des 2. Themas, nähert sich also noch der alten Form. So lange man nicht verstand, den 2. Teil mit einer modulatorisch kontrapunktischen Durchführung aus Motiven des 1. und 2. Themas auszufüllen, so lange stand der 3. Teil in einem untergeordneten Verhältnis zum ersten. Der zweite Satz, ein Andantino in B-dur, ist in der Form dem ersten Satze gleich. Die Verwandtschaft mit Mozart ist auch hier wieder täuschend. Der letzte Satz, im Tempo di Menuetto, steht wieder in Fdur. Das Thema ist eine weit ausgespinnene Melodie, dessen zweites Thema dem ersten zu sehr gleicht. Der zweite Teil beginnt mit einer Wiederholung des ersten Themas auf der Dominante, dem bald darauf die Teilwiederholung folgt. Die Begleitungsstimmen sind noch armseliger wie im ersten Satze und die mit kleinen Noten vom Herausgeber hinzugefügten Füllstimmen treffen nicht immer das Richtige.

Wenn ich hier eine Sonate aus einer anderen Sammlung von derselben Verlagshandlung einfüge („Aus alten Zeiten. Sammlung kleiner Stücke alter Meister für die Violine bearbeitet und mit Piano-forte-Begleitung versehen von Hugo Wehrle“), so geschieht es, um das beste Stück, was mir bis jetzt von *Wilhelm Friedemann Bach* vor Augen gekommen ist, weiter bekannt zu machen. Die Sonate ist für Klavier allein ursprünglich geschrieben und erschien im Selbstverlage des Komponisten als er in Halle lebte. Gerber bezeichnet sie mit der Jahreszahl 1739, was falsch ist, da er erst 1747 die Anstellung in Halle erhielt und bis 1767 darin verblieb. Die Sonate übertragt um ein Bedeutendes alle damaligen Sonatenerzeugnisse und der alte Bach hatte sehr recht, wenn er seinen ältesten Sohn als ein bedeutendes Genie erklärte und den Emanuel Jura studieren ließ, weil er zum Musiker nichts taugte. Dass es anders gekommen, ist nicht seine Schuld. Die Sonate ist in knapper, aber äußerst symmetrischer Form gehalten. Der erste Teil des ersten Satzes besteht aus zwei Themen; der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema in Bdur ein, spinnt es wenige Takte aus und lässt dann das zweite Thema folgen. Nach $15\frac{1}{2}$ Takten kehrt das erste Thema in der Haupttonart wieder und geht mit Abkürzungen zum zweiten über, welches dann nach 12 Takten in den Schluss überleitet. Der zweite Satz steht in Cmoll, Larghetto, mit breiter getragener Melodie. Dreimal kehrt die Melodie mit eingefügten Zwischensätzen wieder, stets in einer anderen Tonart. Die Form ist frei gewählt. Diesem folgt der Schlusssatz, ein Allegro in der Haupttonart. Eine Teilung durch Teilzeichen findet hier nicht statt,

doch ist die Form fast dieselbe wie im ersten Satze. Der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema auf der Dominantentonart ein und führt es in 16 Takten frei weiter. Im 17. setzt das zweite Thema in Asdur ein, leitet dann nach Esdur über und schließt nach 12 Takten. Beide Schlüsse, sowohl im ersten als letzten Satze erscheinen übereilt und hat deshalb der Herausgeber in recht geschickter Weise aus den Motiven einen verlängerten Schluss angehängt. Da er ihn selbst als eigenen Zusatz bezeichnet, so bleibt das Original unverletzt. Die Sonate unterscheidet sich im Inhalt und in der Ebenmäßigkeit der Form so wesentlich von allen Übrigen, dass sie hoch über alle hinwegragt, besonders über die Machwerke seines Bruders Emanuel. Es wäre interessant die Zeit der Entstehung der Sonate zu kennen. Der Originaltitel lautet: Sonate pour le Clavecin ded. à son Excell. Monseig. de Keiserling Im Verlag zu haben 1. beim Autor in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig, und 3. dessen Bruder in Berlin. Da Friedemann, wie bereits gesagt, erst 1747 nach Halle kam und sein Vater 1750 starb, so kann sie nur in den 4 Jahren von 1747 bis 1750 erschienen sein.

Die in der Sammlung „Alte Meister“ im 2. Bande, Nr. 24 aufgenommene Sonate von Friedem. Bach dagegen, hält einen Vergleich mit obiger in keiner Weise aus. Sie steht in Cdur. Die Themen sind durchweg so unbedeutend, dass man sie kaum für Themen erklären kann. Der erste Teil des ersten Satzes hat deren zwei. Die Durchführung umfasst sie beide und ist in breiter Weise ausgesponnen, dagegen besteht der dritte Teil, die Wiederholung des ersten Teils, nur aus dem ersten Thema, welches schon im 14. Takte den Satz abschließt. Das folgende Grave, in Cmoll, nur 10 Takte lang, tritt mehr wie eine Einleitung zum letzten Satze auf, der wieder in der Haupttonart steht und die vollendete erste Sonatensatzform in guten Verhältnissen zu einander zeigt. Wären die Themen nicht so unbedeutend, dann könnte der Satz als Muster dienen. Friedemann's harmonische Behandlung ist bis auf wenige Stellen nicht so mager als die seines Bruders Emanuel, doch nicht so reich und lebendig behandelt wie die der Italiener.

Johann Heinrich Rolle's Sonate in Esdur, die aus derselben Zeit herzurühren scheint, ist zwar auch in den Themen nicht bedeutend, doch frisch und fließend geschrieben. Die harmonische Behandlung sogar recht voll und lebendig, ohne Benützung der späteren trommelartigen Begleitungsfiguren. Die Verhältnisse der einzelnen Teile im ersten Satze sind bis auf den dritten Teil, die Wiederholung, eben-

mässig, da er aber zur Durchführung nur das erste Thema mit seiner weiteren Ausspinnung benützt, auch die Modulation nicht mannigfaltig genug ist, so wiederholt er im dritten Teile nur den letzten Abschnitt des ersten Teils. Der zweite Satz steht in C-moll in der zweimal zweiteiligen Form und ist zwar in den Verhältnissen zu einander recht ebenmässig behandelt, doch der Adagio-Charakter, durch die vielen schnellen Noten mit denen schon das erste Thema überladen ist, völlig verwischt, auch die Erfindung zu unbedeutend. Der beste Satz ist der letzte, der durch seine lebendigen Themen einen frischen Eindruck macht und durch eine geschickte kontrapunktische Behandlung der Stimmen das Interesse erhöht. Die Form ist diejenige des ersten Satzes, doch der dritte Teil völlig verwischt, da er nach einer sehr langweiligen Durchführung, die gar keine Durchführung ist, sondern sich mit Akkordbrechungen beschäftigt, in denen zweimal das Hauptthema in grösseren Zwischenräumen in C-moll auftritt, erst in den letzten 11 Takten das Hauptthema in der Haupttonart wiederholt und mit den Schlusstakten des ersten Teils schliesst. Der Mangel einer modulatorisch kontrapunktisch behandelten Themenbearbeitung ist auch hier wieder an dem Missglücken schuld. *)

Wir gelangen nun zur dritten Gruppe, den Altersgenossen Mozart's. Die deutschen Komponisten dieser Zeit sind zum Teil entsetzlich langweilig und im Satze so dürftig und armselig, dass man wenig Freude daran hat. Der bedeutendste ist ohne Frage *Johann Christian Bach*, der Mailänder oder Londoner genannt. Die künstlerische Erbschaft seines Vaters und das belebende Element der italienischen Musik sind für ihn zum besten Einflusse geworden. Seine Sonate in C-moll tritt zwar aus der gebräuchlichen Form heraus: Adagio, Fuge, Allegretto im Tempo di Gavotta, doch ist seine Musik eines Mozart's würdig. Der Adagiosatz erinnert sogar lebhaft an Mozart'sche Musik. Der italienische Aufenthalt hat ihm die Zimmerlichkeit der damaligen deutschen Empfindsamkeit gründlich ausgetrieben und seine treffliche Erfindungsgabe kleidet er in ein reich geschmücktes Kleid. Selbst der letzte Satz, der so ganz deutsch gemütlich ist, entbehrt nicht des harmonischen Schmuckes, den die Deutschen damals so ganz zu ver-

*) Da von Leopold Mozart keine Sonate aufgenommen ist, so setze ich hier das Urteil Faifst's über ihn her. Er sagt (a. a. O. Bd. 26 p. 82): „L. M.“ steht dem Stile Em. Bach's schon ziemlich fern, seine Sonaten nähern sich viel mehr denen der folgenden Periode (Moz. lebte von 1719—1787). Man meint in der That schon seinen grossen Sohn zu hören, so stark ist die Ähnlichkeit in der Haltung und im Geiste.“

schmählen schienen.*) Auch *Joh. Wilh. Hüssler's* Erfindungsgabe ist nicht unbedeutend und er versteht gut auszuschmücken. Die vorliegende Sonate in Amoll, mit ihrem hübschen sinnvollen Hauptthema, in das er sich aber selbst so verliebt zu haben scheint, dass er der Form ganz vergisst, zeigt infolge dessen wenig Symmetrie. Dreimal schließt er in Amoll mit vollkommenem Schluss und setzt jedesmal mit neuen Motiven ein, während der Abschluss wie ein Refrain mit dem Hauptthema schließt. Ebenso formlos ist das Largo, nur der letzte Satz schließt sich der ersten Satzform an, doch auch nicht genau, denn die Wiederholung im zweiten Teile steht nicht in der Haupttonart, sondern in der Paralleltonart Cdur. Man sieht, dass erst ein Mozart der schwankenden Form Festigkeit und Lebensfähigkeit einhauchen musste ehe die kleinen Geister darin erstarken konnten.

Fräulein *Marianne* oder *Marie Anna Martinez* in Wien, Haydn's Liebling, ist mit zwei Sonaten in E- und Adur vertreten. Die in Edur zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit aus und zeigt ein feuriges Naturell, gepaart mit leichter Erfindungsgabe. Die Form ist schwankend, das zweite Thema stiefmütterlich gegen das erste behandelt und der zweite Teil zeigt nach der Durchführung nur eine flüchtige Wiederholung des ersten Themas. Das Andante steht in der zweimal zweiteiligen Form und die Dürftigkeit der Harmonie — man könnte fast glauben man fügte damals die Mittelstimme nach freiem Ermessen hinzu wie bei der Begleitung ihrer Lieder und Solopiecen — lässt jegliches Gefühl für Wohlklang vermissen. Der letzte Satz ist in ähnlicher Form wie der erste behandelt. Die andere Sonate in Adur zeichnet sich durch gleiche Frische aus; die Form ist ähnlich schwankend wie bei der ersten. Der zweite Satz, Adagio, ist mit Rondo überschrieben, doch ist die zweimal zweiteilige Form verwendet mit dem Teilungs- und Wiederholungszeichen in der Mitte und am Ende. Der letzte Satz im Tempo di Minuetto zeigt allein die richtige erste Satzform der Sonate in symmetrischer Innehaltung von drei Teilen.

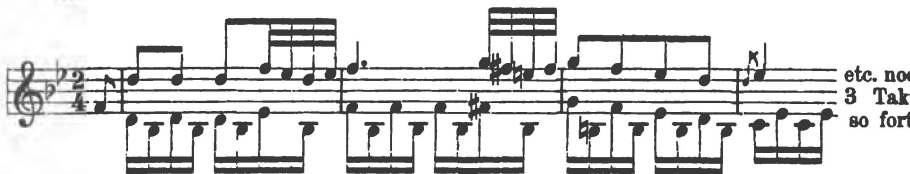
Von den vorliegenden italienischen Sonaten von *Antonio Sacchini*,

*) Prof. Faist's Urteil über J. Chr. Bach trifft in der oben erwähnten Abhandlung mit dem meinigen völlig zusammen. Er schreibt Bd. 26 a. a. O. p. 88: „Am höchsten möchte der Verfasser die Sonaten von Joh. Christian Bach stellen (Six Sonates pour le Clavecin ou pianoforte. Berlin, Hummel, s. a. Kgl. B. Berl.) In ihnen waltet ein Feuer, eine Laune, Frische und Anmut, wie in keinem andern der oben angeführten Werke. Sie stehen in allem, auch in der Schreibart, den Sonaten von Haydn und Mozart fast ganz gleich“.

Ferdinando Turini und *Giovanni Battista Grazioli*, ist die von *Sacchini* die unbedeutendste (Fdur). Die Mozart'sche gebrochene Dreiklangsfigur als Begleitung verfolgt uns durch alle drei Sätze. Die Themen sind sehr simpel, das Figurenwerk ohne Reiz, die Modulation in der Durchführung dagegen ist bei der innegehaltenen Kürze recht geschickt. Der erste Satz zeigt im zweiten Teil noch die unvollendete Form. Ein Adagio fehlt. Es folgt gleich der letzte Satz, der die Mozart'sche Sonatenform hat. *Turini's* Sonate in Desdur ist in der Form den Mozart'schen völlig gleich. Seine Themen sind frisch und charakteristisch und haben einen feurigen Schwung, auch sind die beiden Themen als Gegensätze gut gewählt. Der zweite Satz hat die zweimal zweiteilige Form, sein Inhalt ist unbedeutend, das Gesangsreiche fehlt gänzlich. Der letzte Satz ist prächtig und ganz in der leichten Art hingeworfen, die wir bei Mozart so oft finden und bewundern. *Grazioli's* Sonate in Gdur kann man von einer Mozart'schen im Charakter des Gesanglichen und im Figurenwerk nicht unterscheiden. Man kann ihr wohl kein größeres Lob spenden und sie auch nicht besser charakterisieren. Hier vereinigt sich Melodie, ebenmäßige Form, graziöse Figuren, Lebhaftigkeit und Lieblichkeit um sich zu einem kleinen Kunstwerke zu gestalten.

Mozart hat demnach weit mehr von den Italienern als von den Deutschen gelernt, das giebt diese Sammlung Sonaten so recht kund.

Cherubini's Sonate in Bdur macht einen wenig bedeutenden Eindruck und zeigt nach Mozart'schem Vorbilde ein nach jedem Thema sich sehr breit machendes Passagenwerk, welches auch Hummel, Mozart's Schüler, als einziges Erbteil zum Übermaß und Überdruß kultivierte. Der spätere Direktor des Pariser Konservatoriums giebt uns hier auch einen trefflichen Beweis seiner kontrapunktischen Studien. Im letzten Satze schreibt er



Mehul's Sonate op. 1, Nr. 3 dagegen (1763 geboren) ist frischweg und mit leichtem Sinne geschrieben. Das Formelle ist mit großer Gewandtheit beherrscht, doch der Inhalt erinnert mehr an Konversations- als Kammermusik.

Das Resultat obiger Untersuchungen besteht in der Erkenntnis, dass die Sonate erst durch Mozart eine feste Gestalt erhielt. Bis

dahin schwankte man zwischen der einen und anderen Form, die teils dem Hauptmotiv einen unverhältnismäßigen Raum gestattete, teils die Symmetrie der Satzteile beeinträchtigte. Ebenso tritt die Themenbildung aus einem Motive entwickelt, erst durch Mozart's Beispiel in eine bewusste Geistesarbeit. Aus dem einstigen Fugenthema bildeten sich kleine melodische Motive, die aber unter sich nur geringen Zusammenhang hatten. Erst als man aus einem Motive heraus das Thema zu entwickeln verstand, gelangte man zu der einzig richtigen Grundbedingung der Instrumentalmusik, die sie der Gesangsmusik ebenbürtig zur Seite stellte.

Herr Pauer würde sich ein großes Verdienst erwerben, wenn er in der Veröffentlichung von Sonaten aus jedem Jahrzehnt des 18. Jahrh. von Italienern, Franzosen und Engländern fortfahren wollte. Das british Museum in London bietet die besten Hilfsmittel und Oxford wie Cambridge sind auch reichhaltig in ihren Sammlungen.

Ein historischer Irrtum.

Durch die genaue bibliographische Beschreibung der Drucke von *Williaert's* und *Archadelt's* Kompositionen in den Monatsheften Bd. 19 sind wir zugleich zur Kenntnis der eigentümlichen Verlagsverhältnisse der Druckereibesitzer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangt, und zwar tritt klar zu Tage, dass die Kompositionen durch Abschriften zuerst ihre Verbreitung fanden und dann auf eigene Faust von den Verlegern gesammelt und herausgegeben wurden ohne Wissen und Benachrichtigung der Komponisten. Das erste Buch *Madrigale* zu 4 Stimmen von *Archadelt* zeigt uns sogar, dass man bei der Veröffentlichung sehr sorglos verfuhr und ohne Prüfung Kompositionen verschiedener Meister einem einzigen zuschrieb. Das erwähnte Buch *Madrigale* erschien 1539 schon in erneuerter Auflage, wurde bis zum Jahre 1551 noch sechsmal aufgelegt und hier erst bekennt der Verleger stillschweigend, dass 10 *Madrigale* gar nicht von *Archadelt* sind (siehe dort p. 131). Die Ausgaben erschienen meist ohne eine Dedicationschrift, oder ist eine solche vorhanden, so rührt sie größtenteils vom Verleger selbst her.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen werden die Komponisten vorsichtiger und lassen ihre Werke entweder an ihrem Wohnorte mit einem Privilegium geschützt erscheinen, oder nehmen

Urlaub auf einen bis drei Monate, um in Venedig ihre Werke herstellen zu lassen. Solche Urlaubsgesuche sind in den Monatsheften mehrfach mitgeteilt und ist daher die Dedicationsunterschrift mit Venedig lautend nicht immer maßgebend, dass der Komponist auch seinen Wohnsitz dort hatte. Bei späteren Auflagen fehlt dann regelmäßig die Dedicationschrift und sind dieselben wohl meist auf eigenmächtiges Handeln der Verleger zurückzuführen. Trägt aber eine spätere Auflage dennoch eine Dedicationschrift, so ist sie stets vom Autor von neuem gezeichnet, oder von seinen Erben, resp. Herausgeber.

Diese tatsächlichen Verhältnisse waren uns bisher fremd und wurde gewöhnlich angenommen, dass ein Werk ohne Dedications-Schrift nach des Autors Tode erschien, oder eine erneuerte Auflage war. Diese Annahme wird auch im Artikel *Metre Jhan* oder *Jehan*, Monatsh. 18, p. 86 u. 88 über *Jhan Gero* ausgesprochen. Obgleich die bisher bekannten und dort verzeichneten Werke beider Autoren keine Dedications-Schrift tragen, so ist der Schluss doch nicht gerechtfertigt deshalb anzunehmen, dass sie damals bereits verstorben waren, denn da ihre Druckwerke noch in die erste Hälfte des 16. Jahrh. fallen, so wissen wir durch Willaert's und Archadelt's Werke wie wenig Anteil die Komponisten selbst an dem Erscheinen ihrer Werke hatten.

Eitner.

Christoph Thomas Walliser.

Die kürzlich erschienene Festschrift zur 350jährigen Jubelfeier des Protestantischen Gymnasiums in Straßburg enthält aus der Feder des Gesanglehrers dieser Anstalt August Bähre einen bemerkenswerten Beitrag über Chr. Th. Walliser. Ein Hinweis auf die mit großer Hingebung und Gewissenhaftigkeit durchgeführte verdienstvolle Arbeit dürfte an dieser Stelle nicht unwillkommen sein, da kaum anzunehmen ist, dass den Lesern dieser Blätter jene Festschrift zu Gesicht komme.

Christoph Thomas Walliser, dessen Leben und Wirken bisher keine eingehendere Untersuchung zuteil wurde und über welchen biographische Sammelwerke mehrfach ungenaue Angaben, namentlich Verwechslungen mit seinem die gleichen Vornamen führenden Vater und seinem jüngern Bruder Christoph Laurentius, enthalten, ist am 17. April 1568 in Straßburg geboren und am 27. April 1648 daselbst gestorben. Nachdem er mit 16 Jahren seine Vaterstadt verlassen hatte, um an

verschiedenen Orten Deutschlands, Böhmens, Ungarns, Italiens und der Schweiz Wissenschaften und freien Künste zu studieren, kehrte er 1599 nach Straßburg zurück. Im folgenden Jahre wurde er *Praeceptor classicus* an der achten Klasse des protestantischen Gymnasiums, *Musicus ordinarius* dieser Anstalt und der (1621 zur Universität erhobenen) Akademie, sowie Leiter der Kirchenmusik in der Thomaskirche und dem Münster daselbst. Bähre beleuchtet unter Benutzung urkundlicher Quellen des St. Thomas- und des Stadtarchivs und, soweit ihm solche erreichbar waren, der Unterrichtswerke und Kompositionen Walliser's, die Thätigkeit desselben als Latein- und Gesangslehrer, Kirchenchorleiter, geistlicher und weltlicher Tondichter. Auch in ersterer Eigenschaft seiner pädagogischen Tüchtigkeit wegen geschätzt, fand W. neben dem Einerlei eines 34jährigen Schuldienstes in derselben Klasse — seinem Hauptamte, das ihm bis 1634 in erster Reihe den Lebensunterhalt gewährte — im Gesangunterricht, der Leitung der Musikaufführungen in Schule und Kirche und der von ihm für diese geschaffenen Tonstücke Befriedigung seines künstlerischen Dranges, Erholung und Erhebung des Geistes. „Hier hast Du, Freund der Musen, und der Du sonst mit mir im Schulstaube schwitzest, außer einem leichten und kurzen Lehrbuche der Kunst des Gesanges, eine Sammlung von Beispielen, in welchen Du sowohl die Jugend und andere lehren und bequem unterrichten, als auch Dich selbst, wenn Du von schweren Studien und Arbeiten ermüdet bist, erholen kannst,“ schreibt er in diesem Sinne im Vorwort seines 1611 in Straßburg gedruckten Lehrbuches *Musica figuralis, praecepta brevia etc.*, dessen musikalischer Wert begreiflicherweise hinter dem pädagogischen zurücksteht. Während der Gesangunterricht im ersten Jahrzehnt der Wirksamkeit W.'s am Gymnasium einen erfreulichen Aufschwung nahm, gingen die musikalischen Leistungen der Anstalt in der Folge aus Gründen, die mit der Lehrbefähigung des *Musicus ordinarius* nichts zu thun hatten, zurück. In welch hohem Ansehen letzterer fortdauernd stand, beweist u. a. der Umstand, dass man noch zwanzig Jahre nach dem Tode W.'s gelegentlich der Untersuchung der damaligen Unterrichtsmethode des Gesanges am Gymnasium in den Lehrerkreisen desselben der Überzeugung Ausdruck gab: „Da hat es Walliser anders gemacht!“ Auch eine volle erspriessliche Entfaltung seiner Thätigkeit als Leiter der Kirchenmusik wurde durch den Umstand vielfach gehemmt, dass die freiwillige Beteiligung von Chorkräften an den Aufführungen eine sehr geringe, die Zahl wie die Besoldung der angestellten Kirchensänger aber eine ungenügende war. W.'s Choralbearbeitungen, von

denen über hundert im Druck erschienen, kennzeichnet Bähre wie folgt: „Aus ihnen sollte die gebräuchliche Chormelodie so viel als möglich herausgehört werden, was am leichtesten durch einfachen Satz, Note gegen Note zu erreichen war. W. wählte nicht diesen, sondern den Weg, den auch schon andere Komponisten vor ihm eingeschlagen hatten. Er, der im Einverständnis mit der Kirchenordnung die Motetten aus dem eigentlichen Gottesdienste verbannt wissen wollte, erweiterte durch kanonische und thematische Behandlung der einzelnen Melodiezeilen den Choral der Form nach zur Motette. Nur bei zweien seiner Bearbeitungen erscheint die Chormelodie zusammenhängend als Cantus firmus; bei allen übrigen werden die Melodiezeilen einzeln in sämtlichen, wenn auch vorwiegend in den beiden äußeren Stimmen verwandt. Durch Melismen, Synkopen, Verlängerungen, Verkürzungen und Wiederholungen sucht W. einzelne Gedanken besonders hervorzuheben. Er verleiht durch geschickte Ausbildung seiner Melodie große Beweglichkeit und leichten Fluss, löst sie aber stellenweise so sehr vom Text, dass dieser ihr oft nur die Dienste von Solmisationssilben leistet. Entspricht die Bildung der Melodie auch noch den Gesetzen des guten Gesanges, ihre Verwendung ist von der in der Zeit der Acapella-Musik üblichen schon weit entfernt. Weil nun seine Kirchengesänge ‚auf eine etwas madrigalische Art‘ gesetzt seien, wünscht W., dass ‚ein fein langsamer Takt darin geführt‘, auf den Vortrag eine gewisse Sorgfalt verwendet und die Wiederholung des ersten Teils ‚mit linden Registern adornirt‘ werden möge“. Über die andern kirchlichen Tonwerke W.'s enthält die Schrift einige Ergänzungen und Berichtigungen des bisher Erforschten. Zur Schöpfung weltlicher Chorwerke wurde W. durch die bekanntlich in Straßburg zu höchster Blüte gelangte „gelehrte Schulkomödie“ veranlasst. Als Musicus ordinarius des Gymnasiums und der Akademie lag es ihm ob, die Chorgesänge für diese dramatischen Aufführungen einzuüben. Auch hier erwuchsen ihm Schwierigkeiten, einen entsprechend zahlreichen und geschulten Chor zusammenzubringen, denn es war, wie er selbst erklärt, „leider dahin gekommen, dass schier niemand der Kirchen und Schulen zu Ehren etwas umsonst thun wollte. Mit was Bitt, Sorg, Mühe und Angst ich solches zuweg bringe“, setzt er hinzu, „ist niemanden besser bewusst als mir selber!“ Seine Chorkompositionen für die Schulkomödien des Straßburger Gymnasiums — „Oden und Theatergesänge in griechischer und lateinischer Sprache“ — waren, wie W. selbst im Schlussworte seines erwähnten Lehrbuchs schreibt, „trotz der Menge von Geschäften, mit denen er

in seinem Amte beladen und dem Schwanken des Schicksals, welches er zu ertragen hatte,“ im Jahre 1611 zum Drucke bereit. Obwohl als „*intermedia variis emblematicis ornata*“ den Dramen eingefügt und öffentlich aufgeführt, „harrten sie begierig eines Mäcen oder Gönners,“ der die Druckkosten getragen hätte. Leider scheinen alle seine Werke dieser Art verloren zu sein. W.'s tondichterische Thätigkeit nach dieser Seite wurde von seinen Strafsburger Zeitgenossen im Geiste jener Tage in gebundener und ungebundener Rede überschwenglich gepriesen und er als „eine Zierde Deutschlands, der erste aller Choragen“ u. s. w. gefeiert. Nicht geringeres Lob spendeten die einheimischen gelehrten Kreise den kirchlichen Tonwerken W.'s, „der auf Erden singe wie die Engel im Himmel“ u. dergl. m. In grellem Gegensatz zu dieser Anerkennung standen, namentlich in den letzten sechs Jahren seines Wirkens, die äußeren Lebensverhältnisse W.'s. Wiederholt musste ihm der Magistrat und das Thomaskapitel Unterstützungen zuweisen und noch fünf Tage vor seinem Hinscheiden verhandelte man innerhalb des letztern „über die Armath des mit dem Tode ringenden W.“ Ein Anschlag des Rektors der Universität forderte die Studenten zu zahlreicher Beteiligung an der Beerdigung „des ausgezeichneten und sehr gelehrten Chr. Th. W., unseres Orpheus und Amphions“, auf, welcher dieser Ehre um so würdiger sei, „weil er die Ausübung seiner Kunst immer in Einklang brachte mit der Frömmigkeit, Sittlichkeit, dem Nutzen und erlaubten Vergnügen“. — Von W.'s zahlreichen Werken ist im Strafsburger Gymnasium, dessen Bibliothek im Jahre 1860 durch Brand zerstört wurde, keines mehr vorhanden und auch die übrigen Bibliotheken seiner Vaterstadt besitzen nur wenig. Nachforschungen an anderen Orten anzustellen war dem Verfasser leider nicht möglich. Es wäre zu wünschen, dass ihm hierzu Gelegenheit geboten würde und er seine Arbeit, die in der vorliegenden Veröffentlichung aus räumlichen und andern im Wesen der Festschrift begründeten Ursachen Einschränkungen erfahren musste, durch die Ergebnisse solcher Nachforschungen bereichert, Musikkreisen allgemein zugänglich machen würde.

Strafsburg i. E.

Hermann Ludwig.

Rechnungslegung

über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1887.

Einnahme	1178,87 M
Ausgabe	1254,45 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 Mark und S. A. E. Hagen 5 Mark	839,00 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	309,00 M
Überschuss aus der Abrechnung von 1886	30,87 M
Summa	1178,87 M
b) Ausgabe: Buchdruck	831,15 M
Papier	152,40 M
Annoncen und Feuerversicherung	19,85 M
Verwaltung, Expedition etc.	251,05 M
Summa	1254,45 M
c) Mehrausgabe	75,58 M

Templin (U.-M.), im Oktober 1888.

Rob. Eitner,

Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Herr Dr. Boecker in Fischeln übersendet der Redaktion allerlei historische Notizen, die hier zum allgemeinen Besten einen Platz finden sollen. In der Bibliographie von Eitner, pag. 946 heisst der Autor bei No. 14 (1610) nicht *Guida del Quinto*, sondern dieser Gesang ist von *Giov. Paolo Cima* (eine Quintfuge). Man streiche daher auch pag. 797 den fälschlich zum Autor gemachten *Quinto*. — No. 20 in demselben Werke ist von *Orfeo Vecchi* und befindet sich die Angabe im Bassus. — Bei No. 19 lese man statt Cherubini, „*Cherubin*“. — S. 279, 1630: *Missae*, die nur aus Kyrie und Gloria bestehen, ist *Vintzius* der alleinige Komponist über Motetten von den dort genannten Autoren. Es ist daher kein Sammelwerk. — *Renatus del Melle* unterzeichnet die Dedicationen seiner Werke einmal mit *Rinaldus del Mel* (1581), das andere Mal mit *Rainaldus del Mel* (1585). In der Dedication zu den *Sacrae cantiones Renati del Melle* (1589), wo er sich „*Musicus excellentissimi serenissimi utriusque Bavariae Ducis Ernesti, Electoris Coloniensis Eburorum ac Musices Praefectus*“ nennt, datirt: *Idio Idibus Octobri 1588*, und der *Princesin Heroina Renata*, Gemahlin des Herzogs Wilhelm von Bayern gewidmet, die eine Lothringerin war, erwähnt Melle, dass ihn die Prinzessin Renata

von Lothringen in Sleistadt (Schlettstadt in Lothringen) aus der Taufe gehoben und ihm ihren Namen gegeben habe. Seine Schwester Maria sei im Dienste der Mutter Renata's erzogen. Die Litanei „De Beata Virgine à 5“ hat er auf Ersuchen „Serenissimae Christiernae Reginae Daniae“ (Christina von Schweden) komponiert. 1595, im Liber 5. Motectorum 6 et 8 voc., nennt er sich *Raynaldus del Mel*, chori ecclesiae cathedralis ac Seminarii Sabinensis (Sabina im Kirchenstaat) Praefectus ab Ill^{mo} & R^{mo} D. Gabriele S. R. E. Cardinale Paleoto Episcopo Sabinensi. Die Dedikation ist unterzeichnet mit „Manliani Calendis Martii“. — Wir sind dem Herrn Übersender für seine fleißigen Forschungen sehr dankbar und bitten dieselben uns auch ferner zukommen zu lassen.

* Ein Herr Dr. H. Reimann veröffentlicht nun schon zum zweitenmale einen Brief und eine Quittung Beethoven's an den Grafen Oppersdorf, dem er die C-moll-Sinfonie verkaufte. Das erste Mal vor 9 Jahren in der Schlesischen Zeitung und am 5. Oktober 1888 in Lessmann's Allgem. Musik-Zeitung, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, worin er sich beklagt, dass seine Veröffentlichung von den Beethoven-Forschern und Biographen noch völlig unbeachtet geblieben ist. Herrn Dr. Reimann könnte es diesmal wieder so ergehen, denn wer ist imstande alle Musik-Wochenblätter, die doch ganz andere Aufgaben haben, als historische Studien zu betreiben, zu lesen und die vereinzelt auftauchenden in die Geschichte fallenden Notizen zu sammeln? Die Herren scheinen sehr wenig Verständnis für die Aufgaben der verschiedenen Zeitschriften zu besitzen. Den Monatsheften für Musikgeschichte übersenden sie z. B. zur Besprechung die neuesten Lieder und Polkas und den Zeitungen für die Gegenwart historische Artikel. Von den Redakteuren aber sollte man erwarten, dass sie solchen Irrungen entgegen treten und den Betreffenden an die richtige Adresse verweisen. Der Sachverhalt obiger Mitteilung ist in Kürze folgender: Graf Oppersdorf bestellte bei Beethoven eine Sinfonie und zahlte gleich 200 Gulden an. In dem undatierten Briefe, den Herr Dr. Reimann in den Januar 1807 oder frühesten in den Dezember 1806 ansetzt, kündigt nun Beethoven dem Grafen an, dass die Sinfonie fertig sei und mit der nächsten Post abgehen könne, wenn der Graf nicht eine andere Bestimmung treffe. Die Sinfonie selbst ist zwar nicht näher bezeichnet, doch da Beethoven den letzten Satz als mit 3 Posaunen und Flautino bezeichnet, „zwar nicht 3 Pauken“ fügt er hinzu, „wird aber mehr Lärm als 6 Pauken und zwar besseren Lärm machen“, und keine andere Sinfonie dieser Zeit im letzten Satze eine derartige Besetzung aufweist als die 5., in C-moll, so kann er nur diese dem Grafen verkauft haben. Dass Beethoven dieselbe dann noch einmal an einen Verleger verkaufte, ohne vorherige Zustimmung und Erlaubnis des Grafen, ist echt beethovenschen. Ein mitgeteilter Brief vom „1. Nov. 1088“ (soll 1808 heißen) an den Grafen, enthält eine Entschuldigung darüber und das Versprechen, dass er ihm eine andere dafür schicken werde. Es war die 4. in B-dur, die er ihm dedierte. Die außerdem noch mitgeteilte Quittung vom 3. Febr. 1807 betrifft die erhaltene Zahlung von 500 Gld. „für eine Sinfonie“. Da Beethoven aber in dem undatierten Briefe dem Grafen mitteilt, dass er für Kopieen 50 Gld. ausgelegt habe, so erhielt er vom Grafen eine Restzahlung von 350 Gld., also Summa 550 Gld. Hiernach ist Thayers Angabe zu verbessern, die nur eine Summe von 350 Gld. Honorar für die Sinfonie ansetzt.

* Die in den Monatsh., pag. 73 aufgeworfene Frage: wie sind die Autorennamen am besten unters Alphabet zu stellen? hat mehrfache Antworten an die

Redaktion hervorgerufen und sind alle darin einig, dass diesem Wirrwarr und der Willkür nur dadurch zu begegnen ist, ohne Ausnahme den Zunamen unters Alphabet zu stellen, ganz gleich, woher seine Ableitung stammt. Trägt ein Autor zwei Familiennamen, so kommt der erste unters Alphabet. Hat ein Autor neuerer Zeit seinen vielfach vertretenen Namen noch einen Beinamen gegeben, so ist nur der eigentliche Familienname zu berücksichtigen. Es kämen demnach die Autoren Josquin des Prés unter P, Philippe de Monte unter M, Pierre de la Rue unter R, Adrien de la Fage unter F, Charles-Camille Saint-Saëns unter Saëns, D'Alayrac und D'Alembert unter A, Matthias van den Gheyn unter G, Martin van der Bist unter B, Karl Müller-Hartung unter Müller, Karl Schulze-Schwerin unter Schulze. Die Ordnung der Autoren mit gleichen Familiennamen bestimmt der Vorname und nicht wie bei Fétis die Zeitfolge. Die Doppellaute ä, ö und ti sind als ae, oe und ue im Alphabet zu ordnen. I und J sind zu trennen. Wenn diesen Vorschlägen die maßgebenden Persönlichkeiten, besonders die Herren Bibliothekare zustimmen, so ist eine feste Ordnung gewonnen und jeder Zweifel gehoben.

* Wie bekannt, ist der braunschweigische Privatbesitz des einstigen Fürstentums Öls durch Erbschaft den Königen von Preußen zugefallen, resp. dem verstorbenen Kaiser Friedrich. Die in dem dortigen Schlosse befindliche Bibliothek hat man aufgehoben, die seltensten Werke mutmaßlich ausgewählt und den Rest von 2835 Nrn. dem Antiquariate von List & Franke in Leipzig verkauft. Die Bibliothek muss gut dotiert gewesen sein, denn noch bis zum Jahre 1887 finden sich Drucke aus allen nur denkbaren Fächern. Auch das Dargebotene bietet noch manche Seltenheit, besonders selten in solcher Vollständigkeit. Selbst die Musikliteratur ist in praktischen und schriftstellerischen Werken reichlich (im Verhältnis) vertreten und zwar mit Drucken von der ältesten Zeit bis zu Aug. Reifsmann's Fabrikarbeiten. Von besonderem Werte sind die Drucke aus dem 17. Jahrhundert. Hier müssen wir aber den Herren List & Franke den Vorwurf machen, dass ihre Angaben über die vorhandenen Stimmbücher sehr ungenau sind, sogar manchmal ganz fehlen. Solche alte Praktiker sollten doch endlich einmal wissen, was zur Musikbibliographie der praktischen Werke älterer Zeit gehört. So zeigen sie J. R. Ahle's Neu gepflanzter Thüringischer Lustgarten — schon der wiedergegebene Titel ist willkürlich geändert — mit den kurzen Worten an: „2 Teile und Neu gepflanzten Thüring. Lustgarten, Nebengang. (66 verschied. Compos.) Mühlhausen, Hüter, 1657—63. Fol. Hpgt. In 1 Bd. geb.“ mit 90 M an, und die bis jetzt unbekannte „Himmelsflur Jesus Freude durch schöne Concertlein in 2 Stimmen, nechst (?) dem Basso cont. c. textu. Erfurd, Dedekind, 1648. 4^o. 15 M“ ohne jegliche Stimmenbuchgabe an. Auch bei Briegel's Musikal. Lebensbrunnen ist die Angabe „Viola I fehlt“ ungenau, denn es fehlt auch die Tenorstimme. 9 Stb. müssen es sein, nicht 8. Die Herren müssen sehr billig eingekauft haben, denn solche niedrige Preise für alte Notendrucke sind lange nicht vorgekommen. Es wird den Herren Antiquaren aber auch nichts übrig bleiben, als wieder zu erschwingbaren Preisen zurückzukehren, denn die Preissteigerung hatte eine Höhe erreicht, die es jedem bürgerlich gestellten Manne unmöglich machte daran zu denken, sich eine Bibliothek älterer Musikdrucke anzulegen.

* Lager-Katalog von Rich. Bertling in Dresden A, Johannesplatz 3: No. 4. Incunabeln und andere seltene Bücher aus verschiedenen Fächern bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Musik ist reich mit seltenen Drucken älterer Zeit vertreten und die Wiedergabe der Titel ist genau, nur wäre zu wünschen, dass

bei selteneren Werken auch der Verleger neben dem Verlagsort sich verzeichnet fände.

* Herr Liepmannssohn versendet wieder einen umfangreichen Musikkatalog (Nr. 71. Berlin W. Charlottenstr. 63). Er enthält sehr wertvolle und viele branchbare Werke. Die Katalogisierung ist sehr anerkennenswert.

* Man fragt bei der Redaktion an was „Cebell“ heisst. In einer Instrumental-piece von *Henry Purcell* heisst es: Allemande, Sarabande, Cobell. Vielleicht geben uns unsere Freunde in England Antwort darauf.

* Wie heisst der Komponist der holländischen Nationalhymne: *Wien Neerlands bloed?*



Namen- und Sachregister.

Aaron, Abt: Tractatulus 1052. 141.
 Adrianus Schonaviensis 51.
 Agazzari, Ag. Madr. 6 v. 1600. 119.
 Agende 15. J. 82 (48).
 Agricola, Martin. Quaestiones vulgat. in musicam 1543. 120.
 — Musica instr. deutsch 1545. 120.
 Alborghetti, Dr. Federico † 106.
 Albrecht, Instrumentalsätze 92 (116).
 Allemanden, Cour. etc. 1672. 90 (106. 107).
 Aloe, Gius. d' † 106.
 Alphabetische Anordnung der Autorennamen 73. 191.
 Alquen, Dr. Friedr. † 106.
 Alstedius, J. H. 52 (8).
 Amberg's kunstvoller Tisch 125. 162.
 Amerbach, Bonifac. 57.
 Ambrosius Gesänge 109.
 André, Joh. Aug. † 106.
 Andrée, Karl Aug. † 106.
 Angleria, Camilla. La regola 1622. 123.
 Ansbacher Schlossbibl. 56.
 Antiphonar u. Missale Gregor's 10. J. 65 (1).
 Antiphonar 12. J. 66 (7). 68 (10).
 13. — 15. J. 69 (19. 21). 14. J. 70 (23. 26). 14/15. J. 71 (32. 33).
 — 15. J. 82 (49). 83 (63). 84 (70. 71. 75). 85 (78). 86 (85. 87. 88. 89).
 Apt, Anton † 106.
 Arnoldi, Georg: Dancket d. Herren 5 v. 87 (93).
 Arostegui, Matias † 106.
 Artot, Jean-Désire † 106.
 Aubergat † 107.
 Aus hertzen wee klag, 15. J. mit Not. 71 (84).
 Autumnus siehe Herbst.

Bach, Em., Beliebtheit als Kompon. 167.
 Bach, Joh. Christian, Sonate in Cm. 182. 183.
 Bach, Joh. Seb., schreibt im Stile Vivaldi's Concerte 164.
 Bach, Wilh. Friedem. Sonate in Es und C♯. 180. 181.
 Bacquié, Guillaume † 107.
 Bähre, Aug. Biogr. Walliser's 186.
 Bäumker, Wilh.
 — Anzeigen historischer Werke 172.
 — Samlg. niederl. geistl. Lieder 176.
 Balthasar, siehe Baltzar.
 Baltzar, David, Instrument. † 1664. 2.
 — David, Sohn des Thomas, Altist und Lautenist 2.
 — Joachim, Altist und Lautenist 2.
 — Thomas, Biogr. mit 2 Tonsätze 1.
 Balzer, siehe Baltzar.
 Banni, Jo. Alb. Dissertatio 1637. 123.
 Barbieri-Nini, Marianne † 107. 171.
 Barbiton, Streichinstrum. 14.
 Bartholini, Casp. De tibiis veter. 1679. 123. (Es scheint, dass die Druckfehler des Titels originalgetreu sind.)
 Baryton, ein Instrument 38.
 Bassée, Ad. de la, Chants lit. 12.
 Bass-Viol 15.
 Battaglini, Eman. † 107.
 Beaunce, Henri † 107.
 Beeckh, Christof von: Lasst uns Gott. 87 (94).
 Beethoven, Graf Oppersdorf und die Cmolll-Sinf. 191.
 Begirlich in dem hertzen min, 15. J. mit Noten. 71 (35).
 Bellodi, Achille † 177.

- Bencich, Giov. Batt. † 107.
 Benedictionale 14./15. J. 71 (31.)
 Berlioz 13.
 Bernabei, Hercules. *Sacr. modulat.* 1691.
 123.
 Bianchi, Luigi † 107.
 Biographien, Benedictiner 1740. 91 (114).
 Bleyer, Nic. Ratamusikus 2.
 Bodenschatz, Erh. *Florilegium select.*
 1603. 123.
 Boecker, Dr., allerlei hist. Notiz. 190.
 Bogentantz, Bernhardinus. *Rudimenta*
 1535. 123.
 Bohn, Peter.
 — Glarean's Dodecachord 1547, deutsche
 vollständige Ausg. 16.
 — Das Gebetbuch der hlg. Elisabeth 30.
 — Eine interessante Neumennotat. mit
 Facs. 170.
 Bohn, Dr. E., hist. Conc. 34.
 Bologna, Katalog des Liceo musicale
 126. 162.
 Bombléd, Constant † 107.
 Borodin, Alex. Porfirievitch † 107.
 Boulo, Jacques † 107.
 Bozetti, Alberto † 107.
 Brambach, Wilh. Die Reichenauer
 Sängerschule 109.
 Brandus, Louis † 107.
 Braunschweig. Hofkapelle 56.
 Brehmer, Louis † 107.
 Breitkopf & Härtel, Mitteilung. 178.
 Briegel, W. C. 1. Teil evangel. Gespräch
 1660. 124.
 — Geistl. Oden 1670. 124.
 — Musikal. Tafel-Confect 1672. 124.
 — Geistl. Gespräche und Ps. 1674. 124.
 — Sam. Kriegsmanns ev. Hosianna 1677.
 134.
 Brooman, Frl. Hanna † 107.
 Brosig, Moritz † 107.
 Broughton, James † 107.
 Brunner, Ad. Hein. *Eucharistiae-Seraph.*
Tafel-Musik 1692. 134.
 Capetti, Ugo † 107.
 Caportorti, Vincenzo † 107.
 Caracciolo, Luigi Maria † 108.
 Caretti, Francesco † 108.
 Cartellier, Frl. Gabriele † 108.
 Cass, Hugh † 113.
 Caus, Salom. de. *Institution harm.* 1615.
 134.
 Cerimele, Michele † 113.
 Chants pop. des flam. de France 12.
 Cherubini, Sonate in B. 184.
 Chorknaben von 1695. 15.
 Chorpssalter, teils gedruckt, teils Ms.
 15./16. J. 85 (79).
 Cima, Giov. Paolo 190.
 Cistrum 14.
 Cithara 14.
 Cithara Hispanica 14.
 Clarinette, deren Einführung in Wien
 1787. 14.
 Coclicus, Adr. *Petit Compend.* 1552. 134.
 Collet-May, Edouard † 113.
 Color, der, und dessen Bedeutung 143.
 — dessen historisch. Entwicklung 147.
 Comanedo, Flaminio. *Madrig. lib. 2.*
 1615. 135.
 Commer, Franz † 114.
 Conti-Millie, Lucia † 114.
 Coppini, Enrico † 114.
 Corbellini, Vincenzo † 114.
 Corona, Ranieri del † 114.
 Cotto, Joh.. *Tractat deutsch* 12.
 Cottrau, Felice † 114.
 Couppey, Felix le † 114.
 Covin, Henry † 114.
 Cricca, Giuseppe † 114.
 Croce Giov. *Biogr. und Bibl.* 23.
 — *Missa in Part.-Ausg.* 12.
 Crocker, Joh. 4 st. Gesg. 60 (3).
 Cruth, Stimmung des, 58.
 Curto, Gregorio † 114.
 Dallari, Federico † 114.
 Darmstädter Hofbibl. 64. 118.
 Dekner (nicht Deckner). Charlotte † 114.
 171.
 Delannoy (De Lannoy), Vict.-Alph. † 114.
 171.
 Depassio, Jean Marie † 114.
 Descartes, Ren. *Mus. comp.* 1650. 135.
 Diel, Florentius, ed. *Ars bene cant.* von
 Zabern 1509. 105. 153.
 — *Biogr.* 153.

- Diez, Sophie † 114.
 Dill, Ludwig † 171.
 Distel, Dr. Theodor.
 — Melchior Vulpinus in Weimar 174.
 — Hiller's Choralbuch 1793. 175.
 — Notenmanusc. im K. S. Hauptstaatsarchiv 59.
 — Über den Instrum. Joh. Gökeritz 113.
 Doles, Kantor in Freiberg 8.
 — Ein verloren gegangenes Singsp. 9.
 D'Orrego, Pedro C. † 114. 171.
 Dretzel, Val. Sertulum mus. 1620. 135.
 Drevés, Guido Maria, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Kirchenlied. 12.
 — *Analecta hymnica* I. II. 1886. Anzeige 172. 173.
 Dupuis, Michel † 114.
 Duschnitz, Marco † 114.
 Eberli du bist so gar. 72 (3).
 Eckhard, Joh. 10st. Geg. 1607. 61 (11).
 Eckhoff, Paul † 114.
 Ehrlich, Christian Friedr. † 114.
 Eitner, Robert.
 — Schulwerke von 1535 etc. 17.
 — Eine Probe (zum Quellen-Lex.) 23.
 — Ein historischer Irrtum 62. 185.
 — H. Schütz, *Cantiones*, neue Ausg. 53.
 — Über d. Gebrauch der zufällig. Versetzungsz. 75.
 — Deutsche Meister 127.
 — Die Sonate. Vorstudien 163.
 Elisabeth von Schönau, Das Gebetbuch der 30.
 Englische Komponisten 125
 Faber, Heinr. *Compendium* 1569. 135.
 Fahrbach, Anton † 115. 171.
 Faist, Em. die Klaviersonate 163.
 — Verein f. klass. Kirchenmus. 94.
 Fancelli, Giuseppe † 115.
 Farnaby, Gil. *Construe my 4 v* 125.
 Felsztyn, Sebast., polnisch. Komp. 13.
 Fernandus, Johannes 52 (6).
 Ferni, Antonio † 115.
 Ferni, Francesco (nicht Francesca) † 115. 171.
 Fieraboschi, Giuseppe † 115.
 Filippi, Dr. Filippo † 115.
 — Giuseppe de † 115.
 Fioravanti, Luigi † 115. 171.
 Fischer, Ernst † 171.
 Fischetti, M. L. † 115. 171.
 Forkel, Joh. Nic., *Nekrolog* 1818. 142.
 Franck, Melch. *Sacrar. Melodiar.* 1601. 136.
 — 2 neue christl. Klag-Gesg. 1634. 136.
 Fraschini, Gaetano † 115.
 Freiberg, Katalog der Bibl. Beilage
 Freigius, Jo. Thom., *Pädagog.* 1582. 136.
 Fritsch, Balth. *Primitiae music.* 1606. 136.
 Frölich siehe Vogler.
 Fügner, Caspar, Biogr 108.
 Galuppi, Bald. 2 Sonat. f. Kl. 168.
 Ganassi, Silvestro di 17.
 — Opera intitolata Fontegara 1535. 18.
 — *Lettione seconda . . . il Violone* 1543. 18. 93.
 — Regula Rubertina 1542. 19.
 Garlandia, Jo. de 50.
 Garnier, Edouard † 115.
 Gazaniga, Gius. Oper II *Convitato* 13.
 Gerlach, Elias, 10st. Gesg. 60 (4).
 Germa, Maurice † 115.
 Giannini, Rachele † 115.
 Giehne, Heinrich † 115.
 Glarean's *Dodecachord*, deutsch 16.
 Gletle, Joh. Melch., *Expeditionis mus.* 1667. 137.
 — dito *Classis IV.* 1677. 137.
 Gluck u. alle selikeit 72 (5).
 Gneust, J. G., kurtze Verfassung 1737. 91. (112).
 Göckeritz, Joh. Biogr. 113.
 — 8st. Gesg. 1610. 61 (18).
 Götzke, Karl † 115. 171.
 Goldberg-Strofa, Fanny † 115.
 Gonzalez y Val, Eusebio † 115. 133.
 Gorczycki, pol. Komp. 13.
 Goulomy, Jérôme Louis † 115.
 Graduale 13. J. 68 (14). 69 (16. 17).
 — 15. J. 82 (51). 83 (57. 62). 84 (72). 85 (81).
 Graire, Alexis † 115.
 Grandi, Giosia † 115.
 Grazioli, Giov. Batt., Sonate in G. 184.
 Grecke's, Peter, Eingabe in Lübeck 111.
 Gregor des Großen Gesänge 109.

- Greith, Karl † 115.
 Grétry, Sa vie, p. Le Breton 57.
 Griechen, die musisch. Festspiele der 175.
 Grocheus, Johannes de, Tractat 50.
 Grofse, Ed. † 116.
 Guaranta, Constantino † 171.
 Guarino, Michele † 116.
 Guido von Arezzo, Tract. 66 (4).
 Guidonische Notation 170.
 Guyot, Léon † 116.
 H. S. M. Mascharada. Ms. 29.
 Haberl's Kirchenmusikal. Jahrb. 1888. 12.
 Händel's Messias in Deutschl. 83.
 Häser, Karl † 116.
 Hässler, Joh. Wilh., Sonate in Am. 183.
 Haiden, Hans Christoph, Lustige Tantz
 und Liedlein 1601. 137.
 Hds. der Darmst. Hofbibl. 64.
 Harmonia = Tenor im 16. J. 38.
 Harsthorst 57.
 Hartmann, Joh. Lud., Denck- und Danck-
 Säule 1673. 138.
 Hasen, Georg, Neue fröl. Tantz 1610. 138.
 Hassler, Jo. Leo.
 — Sacri concentus 1601. 138.
 — Neue teutsche Gesg. 1609. 138.
 — Lustgarten 1606. 138.
 — Cantiones sacr. 1607. 138.
 Haupt, C. † 116.
 Hauser, Miska † 116. 171.
 Haufsmann, Val. Music. teutsche weltl.
 Gesg. 1608. 138.
 — Melodien unter weltl. Texte 1608.
 139.
 — Extract, 2 Teile 1611. 139.
 Hebenstreit's Pantaleon 13.
 Hecht, Ednard † 116.
 Heide, von der, Lautenist 1569. 142.
 Hellmann, Max, Pantaleonist in Wien
 13. 14.
 Henne, Antonia F. † 116.
 Herbst, Joh. Andr. Harmonia gratulat.
 5. v. 1616. 88 (95).
 — Psalmus 57. 1621. 88 (96).
 — Symphonia 6 v. 1622. 88 (97).
 — Conventus music. Ps. 122, 5 v. 1622.
 88 (98).
 Hermann Contractus 109.
 Hermann der Lahme. Hymnus: O florens
 rosa 142.
 Hermann Ludwig, Anzeige von Walliser's
 Biogr. 186.
 Heut triumphiret 1622. 87 (92 a).
 Hildegard's Sequenz 13. J. 48.
 Hiller, Joh. Adam, Choralb. 1793. 175.
 Hipkins: Musical instruments histor. 74.
 Hoffmann, E. T. A. als Musiker 57.
 Hofscholar an der ksl. Hofkapelle in
 Wien 14.
 Holland, Albert † 116.
 Holtzemecher, Henricus 52 (5).
 Hüllweck, Ferdinand † 116.
 Hugo von Reutlingen. Flores mnsice.
 1488. 139.
 Hummel, Nepom. 1789 Concert 142.
 Hymnen 15 J. 84 (67. 74). 66 (8). 72
 (40. 45). 73. 82 (47). 172. 173.
 Hymnen u. a. mit Neumen 48. 49.
 Ich lob ritter und frölin 72 (4).
 Ich stund in ellend. 72 (2).
 Instrumentalsätze 18. J. 6 Stb. 90 (109.
 110. 111).
 Instrumenten-Inventar von 1789 u. 1747.
 109.
 Instrumenten-Museum zu Berlin 74.
 Jacob, Georg † 116.
 Jäger, Franz † 116.
 Jamet, Louis † 116.
 Joannes archicantor 49.
 Johannes Damascenus 50.
 Johannes de Garlandia 50.
 Johannes de Grocheio, Tractat 50.
 Johannes Phernandus 52 (6).
 Johannes, S. Alboni, Mog. 50.
 Jouret, Théodore † 116.
 Kade, Dr. Reinh.
 — Beitrag zu Kantor Doles 8.
 — Ein Mummenschanz in Krakau 1592.
 61.
 — Katalog der Freiburger Bibl. Beilage.
 Kaim, Adolf † 116.
 Kalischer, Dr. A. Chr. Musik und Moral
 94.
 Kaps, E. † 171.
 Katalog der Darmst. Hofbibl. 118.
 Katalog der Freiburger Bibl. Beilage.

- Kinlock, Elise † 116.
 Kirchenlied, Zur Gesch. des 12.
 Kircher, Athanasius 57.
 — Musurgia 1650. 140.
 — Neue Hall- u. Ton-Kunst 1684. 140.
 Kistler, Cyrill. Tonk-Lex. 13.
 Knight, John (Jos.?) Philipp † 116.
 Koenen, Friedrich † 116.
 Kornmüller, U. Cotto's Tract. deutsch 12.
 Krick, Emil † 116.
 Kriebel, Richard † 116.
 Krieger, Adam. Neue Arien 1676. 140.
 — Ferdinand † 171.
 Krumper, Wilh. Cantio de rustico 1629. 140.
 Kufferath, Maurice 117. 171 (fälschlich totgesagt).
 Kuhnau, Sonate 166.
 Laforrestier † 117.
 Lambert-Massart (nicht Masson) † 117. 129. 171.
 Lambertus, Theoret. 50.
 Lang, Thomas u. Jos., Biogr. 92.
 Lange, Otto Heinrich † 117.
 Lassus, Orl. 4 Briefe 142.
 Lautenbuch 90 (104 Nr. 5. 6).
 Lechner, Leonh., 15st. Geag. 60 (5).
 Leclair's Sonaten 164.
 — Rondoform 169.
 Lecouppéy, Felix, s. Couppey 114. 171.
 Lectionen m. Neumen 10. J. 65 (2). 12. J. 66 (6). 15. J. 83 (54. 55).
 Lefort, Jean † 117.
 Leiter, Dr. Joseph † 117.
 Lejeune, Cl. Livre de Melanges 1585. 141.
 Lero, Lautenart 14. 15.
 Leroy, Gustave † 117.
 — Léon † 117.
 Lesueur 13.
 Lévi, Isidor † 117.
 Lévy-Mennk, Michel † 117.
 Liceo musicale. Katalog 126.
 Lied, Ein, für die Landsknecht 1546. 110.
 — französ., ohne Text 80.
 Lieder und Choräle 90 (104, Nr. 4).
 — Leiche, Rufe 172. 173.
 — deutsche, teilweise mit Laute 90 (104).
 — französ. 90 (104, Nr. 2).
 Lieder, italien. 6 Stb. 17. J. 89 (104).
 — niederländische 176.
 — niedersächsische 12.
 Lind, Jenny † 117.
 Lindner, August † 117.
 Lippius, Jo., Synopsis 1612. 141.
 Liquier, Gabriel † 117.
 Lis, Charl. Aug., Nekrol. 92.
 Listenius, Nic., Musica 1539. 141.
 — Rudimenta. 1535. 141.
 Londoner Hof-Kapelle um 1550. 15.
 Loretz, B. † 117.
 Lotti, Ant. Biogr. 92.
 Ludolffa, Otto Chrestn. Friedr. † 117.
 Lüstner, Georg † 117. 172.
 Lully, J. B. Phaeton 1683. 141.
 Lyra Viol 14.
 Lyra-way 14.
 Macfarren, George Alex. † 117.
 Magi, Celestino † 129.
 Malipiero, Francesco † 129.
 Malvezzi, Settimo † 129.
 Mandura 14.
 Mangold, Charles George † 129. 172.
 Marcello, Bened., Sonate f. Clav. 166.
 — 12 Sonat. f. Flöte u. B. 167.
 — seine Beliebtheit als Komp. 167.
 Marini, siehe Goldberg †.
 Marinis, Alessandro de † 129.
 Markull, Friedr. Wilh. † 129.
 Martinez, Marie Anna, 2 Sonat. f. Kl. 183.
 Martini, G. B., Biogr. 12.
 — Sonate in F. 168.
 Marxsen, Eduard † 129.
 Masseangeli, Masseang. Autogr. Samlg. 13.
 Massol, Jean-Etienne-Auguste † 129. 172.
 Mehul, Sonate op. 1, No. 3. 184.
 Melchior, Abt 52 (10).
 Mel (Melle) Rinald. de, Biogr. 190.
 Mell, David, Violinist in Lond. 3.
 Mengello, Georg. Quinque limpidiis. 1644. 154.
 Mensuralnote im gregor. Chorale 177.
 Menuetts, Gavotten u. a. 90 (104, No. 4).
 Merlé, August † 129.
 Mézeray, L. Ch. Lazare Costard de † 129.
 Michaelis, Gustav † 129. 172.
 Michaelis, Theodor † 129. 172.

- Missale und Antiph. Gregors, 10. J. 65 (1).
 Missale 14. J. 70 (24). 72 (44). — 15. J. 82 (52). 83 (56). — 17. J. 87 (91).
 Moehring, Ferdinand † 129.
 Möller, Joh. Das hlg. Vater unser 6 st. 1612. 89 (99).
 Monnier, Henry † 129.
 Monumenta musices sacrae in Polonia 13.
 Morère, Jean † 129.
 Mozart, Leopold, als Sonatenkomp. 182.
 Mühlenbruch, Heinr. † 172 (am 11. Juli, 83 J. alt).
 Mummenschanz in Krakau 1592. 61.
 Musica organica 52 (8).
 Musikinstrum., mittelalterl. 53 (11. 12).
 Musikinstrumente, Alte 82.
 Nauwach, Joh., 1. Thl. deutsch. Villan. 1627. 155.
 Neander, Valentin, 8st. Gag. 60 (6).
 Neumennotation mit Facs. 170.
 Nicolai, Joh. Mich., 1. Thl. geistl. Harmon. 1669. 155.
 Oates, Alice † 129.
 O crux frutex, mit Neum. 69 (18).
 Oels' Bibl. 192.
 Officium com. 12/13. J. 67.
 — defunct. 16. J. 85 (84). 86 (86. 91).
 — de S. Aldegunde 82 (49).
 — 14. J. 70 (25).
 O florens rosa, Hymnus 142.
 Oliver, R. P., Dissertationes 1746. 91(115).
 Oper in Karlsbad aufgef. 32.
 Orlandini, Francesco † 130.
 Ornitoparchus, A., Musice active 1519. 155.
 Orrego, Pedro C. d' † 114. 171.
 Oyart, Hans von, Biographisch. 62 ff.
 P. R. R. Courant-Sarab. Ms. 30.
 Paesschen, P. J. van † 130.
 Paganelli, Gius. Ant., Sonate in F. 179.
 Paix, Jac., Selectae artific. 1590. 155.
 Pandura 14.
 Panofka, Heinr. † 130.
 Pantaleon von Hebenstreit 13.
 Panzer, Dr. Rud. † 130.
 Papius, Andr., De consonantiis 1581. 156.
 Paradies, Piedro Dom. 4 Sonat. f. Kl. 169.
 Parisini, Fed. Della vita Martini 12.
 Padeloup, Jules-Etienne † 130.
 Pauer, E., Alte Meister, Sonaten 163.
 Pelitti, Eugenio † 130.
 Pemberton, Fr., Virtuose auf d. Barbiton 14.
 Peri-Gomes, Mel. Adelina † 130.
 Persius, C., über Lesueur u. Berlioz 13.
 Pescetti, Giv. Batt., Sonate in Cm. 168.
 Peschard, Mad. † 130.
 Pfeifer-Gericht in Frkft. a/M. 150.
 — nebst Tonsatz 151.
 Pilet † 130.
 Pinner, Max † 130.
 Pohl, Karl Ferdinand † 130.
 Polonus (nicht Polorus), Joh. 6st. Gag. 61 (10).
 Polzius, Joh., De harmonia mus. 1679. 156.
 Porträts von Musikern 25.
 Poultier, Placide Alex. Guill. † 130.
 Praetorius, Mich., Syntagma 156.
 — 8st. Gag. 1610. 61 (14).
 Primus tonus sic mediatur 52 (7).
 Processionale 17. J. 86 (90). — 18. J. 90 (108).
 Psalmenbuch u. a. 16 J. 85 (82).
 Psalterium 13. J. 69 (15. 20). — 14. J. 71 (30). — 15. J. 83 (61). 84 (69).
 Petrokonski, Graf Karl von † 130.
 Pudor, J. Friedrich † 130.
 Puget, Jules † 130.
 Quantz, A., Verz. von Abhandlg. über allerlei die Gesch. d. Musik betreff. Themen 11.
 — J. J., Nachahmer Vivaldi's 164. 166.
 Quaranta, Constantino † 130.
 Quinto, Guida del, ist kein Autor 190.
 Quitschreiber, Georg, Hochzeitelied 59.
 Quoniam quidam iuvenem 50 (3).
 Rachfall, Elisabeth † 131.
 Raillard, L'abbé F. † 131.
 Ralph, Francis † 131.
 Rameau, J. Ph., Biogr. 92.
 Redaelli, Antonio † 131.
 Reichenauer, Die, Sängerschule 109.
 Reubsæet, Victor-Nicolas † 131.
 Reynaud, Jacques (Jules?) † 131.
 Rhau, Georg, Enchiridion utriusque 1530. 156.

- Richard, Charles † 131.
 Richter, Jul., Zwei Schriften von C. Zabern 41.
 Ricordi, Enrico † 131.
 Riemann, Dr. Hugo, Über die versch. Bedeutg. des Color in den Mensuralnotierung. des 16. J. 143.
 — Wie hören wir Musik. 125.
 Rik, Joh., Pa. 150, 5st. 1617. 89 (100).
 — Neue teut. Lieder 4—6st. 1619. 89 (191).
 Rinck, J. Chr. Hr., Biogr. 92.
 Rogier, Michael, 12st. Gag. 60 (1).
 — 8st. Gag. 60 (2. 7).
 Rolle, Joh. Heinr., Sonate in Es 181.
 Rosbeck, Frz. Gust. Bernh. † 131.
 Rossini, Giacomo, Recit. cavatine aus Tancred 92 (117).
 — Girol., erster Castrat an der päpstl. Kapelle 1601. 58.
 Roth, F. W. E.
 — Hds. der K. Landesb. in Wiesbaden 48.
 — Btrge. z. Musiklit. des Mittelalt. u. der Neuzeit 49.
 — Nachtrag zu: Zwei Schriften von Conrad v. Zabern 152.
 — Musik-Hds. der Darmst. Hofbibl. 64.
 — Die Darmstädter Hofbibl. 118.
 — Das Gebetbuch der Elisabeth v. Schönan. Anzeige 30.
 — Latein. Hymnen des Mittelalt. 1887. Anzeige 174.
 Roux, Armand † 131.
 Ruolz, Graf Henri Catherine Camille de † 131.
 Rusk, William H. † 131.
 Rutini, Gio. Placido, 3 Sonat. f. Kl. 168.
 Sacchini, Antonio, Sonate in Fd. 183. 184.
 Sachs, Prof. Julius † 131.
 Sackbut 57.
 Sagbute-Spieler 57. 58.
 Sainbris, Antonin Guillot de † 131.
 Salve salve sacra dies Ludovici 87 (92).
 Salvi, Matteo † 131.
 Samotulino, poln. Komp. 13.
 Sannier, Louis † 131.
 Sarti, Gualterio (nicht Gustave) † 131. 172.
 Sartorius, Paul., Neue teutsche Liedl. 1601. 157.
 Scarlatti's Sonaten 165.
 Schaab, Rob. † 131.
 Schein, J. H., Venus Kränzlein 1609. 157.
 — 1. Thl. Musica boscar. 1643. 157.
 Schell, Dr. W., Über d. mus. Gehör 33.
 Schild, Melchior, 2 Kompositionen 27.
 1. Gleich wie das feuwr, Variat. 35.
 2. Paduana lagrima 37.
 Schimon-Regan, Adolf † 131.
 Schnittelbach, Natanael, Ratsmus. 2.
 Schönchen, Heinrich † 132.
 Schottus, Joan. Paraphrasis Ps. 45, 8 v. 1610. 89 (102).
 Schubert, Frz., Biogr. 92.
 — Autogr. des Liedes „Du liebst mich nicht“ 32.
 Schütz, Gabriel, Gambist 2.
 — Heinrich, Cant. sacrae, neue Ausg. 53.
 Senz, Louis † 132.
 Sequenzen 67.
 Seyrich, A. † 132.
 Sicut malus, mit Neum. 68 (9).
 Siebert, Joseph † 132.
 Sittard, Jos., über Gazaniga's Oper „Il Convitato di Pietra“ 13.
 Sloper, Lindsay † 132.
 Sonate, die, Vorstud. zur Entstehung der Form 163.
 Spangenberg, Joh., Questiones mus. 1540. 157.
 Speer, Dan., Choral Gesangb. 1692. 158.
 Spencer, Thomas † 132.
 Spiga, Ludovico † 132.
 Spitta, Phil., Heinr. Schütz's Werke, neue Ausg. 53.
 Stahlknecht, Adolf † 132.
 Stepan, Karl † 132.
 Stiehl, Karl.
 — Th. Baltzar, Biogr. 1.
 — Gesuch des Peter Grecke 111.
 Stoepel, Rob. Aug. † 132.
 Stolle, Joh., Hochzeitslied 59.
 — 18st. Gsg. 61 (12).
 Storch, Anton M. † 132.
 Strakosch, Moritz † 132.
 Strobel, Val. Rittornelli 1652. 158.

- Ströcken, Frederic † 132.
 Strungk, Nic. Adam, Schüler Schnittelbach's 2.
 Surzynski, Ks. Jozef, Monumenta music. 13.
 Syntz, Jac., Cantio Hiobis 5 v. 89. (108).
 Tänze, Über 11.
 Tamplin (nicht Templin), Rob. Morgan † 132. 172.
 Tartini's Sonaten 165.
 Tauro, Nicola † 132.
 Terraciano, Francesco † 132.
 Theil, Joh., Unterricht v. Contrap. 1714. 91 (113).
 Theorbe 14.
 Thiele, Karl † 132.
 Thomas à Kempis, Chants lit. 12.
 Tisch, der, zu Amberg 125.
 Todini, Mich., La galleria armon. 158.
 — Dichiaratione 1676. 158.
 Tonkünstlerverein in Dresd. 178.
 Torgauer Kapelle 62 ff.
 Tosso, Joseph † 132.
 Tractat nach Berno's Tonar. 68 (11).
 — 15. J. über die Tonarten 84 (68).
 — Über die Mensur der Noten, 15. J. 72 (42).
 Trautmann, Karl, 4 Briefe Lassus' 142.
 Trompetengeige 32.
 Troschel, Wilhelm † 132.
 Try, Charles de † 133.
 Tunder, Franz, Organist 2.
 Turini, Ferdinando, Sonate in Desd. 184.
 Unger, Georg † 133.
 Val, Eusebio Gonzalez y † 115. 133.
 Vecchi, Orfeo 190.
 Verlagsverhältnisse im 16. J. 185.
 Versetzungszeichen im alten Tons. mit Beisp. 176.
 Vesele, Heinrich von † 133.
 Vintzius, Missae 1630, kein Samlwk. 190.
 Viola-Baryton 33.
 Viola da Gamba 15.
 Viol-Lyra 14.
 Violoncell, dessen Einführung in Wien 1680. 14.
 Vitus, Euseb., Threnodiae 1627. 158.
 Vivaldi, Schöpfer der dreisätzigen Sonatenform 164.
 Völckell, Samuel, 8st. Gag. 60 (8. 9).
 Vogl, Anton † 133.
 Vogler, Abt, von Frölich 92.
 Voigtländer Gab., 1. Thl. allerh. Oden 1642. 159.
 Volckmar, Dr. Wilh. Valentin † 133.
 Volksgesang in Schwaben 11.
 Volksschullehrer-Tonk.-Lex. 13.
 Vulpinus, Melch., a. Anstellung in Weimar 174.
 — P. 1. Cant. sacr. 1602. 159.
 Wagner u. Liszt's Briefwechsel 34.
 Wallis, Joh. Claudii Ptolomaei harmonic. 1682. 156.
 Walliser, Christoph Thomas, Biogr. 186.
 — Chr. Th., Fons Israelis 1641. 159
 Walther, Jac. Air francois 90 (104 Nr. 3)
 — Johann, in Torgau 62 ff.
 Wasserhun, Rud. Kauff-Fenster 1644. 159.
 Wasserorgel, Die 12.
 Webb, George James † 133.
 Weber, Gustav † 133.
 Weelkes, Th. Grace my lovely 5 v. 125.
 Wegelinus, Joh. Chrstph. Dissertatio 1672. 160.
 Wehle, Charles † 172.
 Weiner, Georg: Harmonia 4 v. 90 (105).
 Welcker (nicht Walcker), Ph. † 133.
 Westerstrand (nicht Westerstrand) Hertha † 133. 172.
 Wheeler, Paul, Violinist in Lond. 8.
 Widmann, Erasm. Gantz n. Cantzon 1618. 160.
 Wilson, Prof. der Mus. in Oxford 4.
 Wipplinger, C. † 183.
 Witt, Joseph von Filek † 133. 172.
 Wolff, August-Désiré-Bernard † 133.
 Wollick, Nicol. 52 (9).
 Wood, Thomas, Violinist 3. 4.
 Wyriot, Niel., Geistl. Gage. 1578. 161.
 Zabern, Conrad von.
 — Incipit opusculum (üb. d. Monochord) s. a. P. Schöffers c. 1473. 41. 42. 152.
 — De modo bene cantandi 1474. 95 ff. 152.
 — Nachtrag von Roth 152.
 — Ars bene cantandi p. Jacob (?) zabern, ed. von Diel 1509. 153.

Zabern, Jacob, irrtüml. f. Conrad 105. 154.

Zanger, Joh. Pract. mus. praecept. 1554.
160.

Zardi, Alfonso † 133.

Zarlino, Gios. Le Istitutioni 1562. 161.

Zelenka, J. D. Biogr. 92.

Zielenski, poln. Komp. 13.

Zingarelli, Nic. Biogr. 92.

Zuber, Gregorius, Ratsmusik 2.

Zurhaar, G. † 133.

Fehlerverbesserung und Nachträge.

S. 33, Z. 19. Rich. Wagner starb 1883.

S. 108, Z. 17 lies 1579 statt 1879.

S. 113, Z. 9 lies „Pässe 1596—1695“.

S. 113, Z. 16 lies „excolant“.

S. 115 und 171 zu Goulomy, seit 1853 Prof. und Musikdirekt. der fürstl.

Kapelle zu Bückeburg, st. 10. Okt. 1887 ebd. (Mittlg. seiner Tochter.)

S. 117 soll Lambert-Massart heißen. Siehe auch Näheres unt. Massart S. 129.

S. 123 zu Nr. 7 soll die Jahreszahl 1679 heißen.

S. 155 Nr. 51 füge noch die Jahresz. 1669 hinzu.

S. 115 Gonzalez und S. 133 Val sind ein und dieselbe Person.

S. 133 streiche Walcker und siehe Welcker.